

Leon Schmieder

Deskription und Metapoetik in der spätantiken lateinischen Dichtung

Millennium-Studien

zu Kultur und Geschichte
des ersten Jahrtausends n. Chr.

Millennium Studies

in the culture and history
of the first millennium C.E.

Herausgegeben von / Edited by
Wolfram Brandes, Alexander Demandt,
Peter von Möllendorff, Dennis Pausch,
Rene Pfeilschifter, Karla Pollmann

Volume 100

Leon Schmieder

Deskription und Metapoetik in der spätantiken lateinischen Dichtung

Untersuchungen zur literarischen Beschreibung
bei Claudian, Prudenz und Ausonius

DE GRUYTER

Diss. Gießen FB04

Diese Publikation wurde im Rahmen des Fördervorhabens 16TOA021 – Reihentransformation für die Altertumswissenschaften („Millennium-Studien“) mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung im Open Access bereitgestellt. Das Fördervorhaben wird in Kooperation mit dem DFG-geförderten Fachinformationsdienst Altertumswissenschaften – Propylaeum an der Bayerischen Staatsbibliothek durchgeführt.

ISBN 978-3-11-100710-6

e-ISBN (PDF) 978-3-11-101269-8

e-ISBN (EPUB) 978-3-11-101289-6

ISSN 1862-1139

DOI <https://doi.org/10.1515/9783111012698>



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung - Nicht-kommerziell 4.0 International Lizenz. Weitere Informationen finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0>.

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz für die Weiterverwendung gelten nicht für Inhalte (z. B. Grafiken, Abbildungen, Fotos, Auszüge usw.), die nicht Teil der Open-Access-Publikation sind. Diese erfordern ggf. die Einholung einer weiteren Genehmigung des Rechteinhabers. Die Verpflichtung zur Recherche und Klärung liegt allein bei der Partei, die das Material weiterverwendet.

Library of Congress Control Number: 2022947372

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2022 bei den Autoren, publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston.
Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.degruyter.com.

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Vorwort

Beim vorliegenden Band handelt es sich um eine leicht überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die ich im Mai 2021 am Fachbereich 04 der Justus-Liebig-Universität Gießen verteidigt habe. Durch die Jahre meiner Beschäftigung mit der spätantiken Dichtung und ihrer Vorliebe für das Beschreiben bin ich einer Vielzahl an Personen zu Dank verpflichtet. Zuvorderst gilt mein Dank Professor Helmut Krasser, meinem Doktorvater, der in einem Seminar zu Claudians *de raptu Proserpinae* mein Interesse für die spätantike Literatur nachhaltig geweckt hat. Ohne seine begeisternde Lehre, vor allem aber ohne seine vertrauensvolle Förderung und Betreuung meines Projektes sowohl innerhalb als auch außerhalb der textuellen Welt zwischen Eridanus und den *umbrosa silentia* wäre dieses Buch niemals entstanden. Prof. Ulrike Egelhaaf-Gaiser möchte ich für die Betreuung als Zweitgutachterin danken. Ihre Hinweise und besonders ihre Aufmerksamkeit für Details haben diese Arbeit maßgeblich präzisiert. In diesem Zusammenhang danke ich auch den weiteren Mitgliedern der Prüfungskommission, den *professores* Katharina Lorenz, Katharina Stornig und Peter v. Möllendorff.

Mein Dank gilt weiterhin der Graduiertenförderung der JLU sowie der Maria und Dr. Ernst Rink-Stiftung, die durch ihre finanzielle und ideelle Unterstützung die Arbeit an der Promotionsschrift in unterschiedlichen Phasen ermöglicht haben. Dem Kuratorium der Neukirch-Stiftung möchte ich im Gedenken an die Stifterin Sigrun Neukirch (†) für die Auszeichnung der Dissertation mit dem Dr. Dieter und Sigrun Neukirch-Preis danken, der die Drucklegung ganz wesentlich gefördert hat.

Das *Graduate Centre for the Study of Culture* an der JLU Gießen hat einem Latinisten die Möglichkeit geboten, seine Überlegungen in einem kulturwissenschaftlich und mit dynamischen Konzepten arbeitenden Forschungsumfeld zu diskutieren und von globalen Perspektiven zu profitieren. Ebenso herzlich möchte ich den Teilnehmenden des von den Gießener, Göttinger und Zürcher Instituten durchgeführten Kolloquiums für die Diskussion meiner *in statu nascendi* befindlichen Thesen danken, neben den bereits genannten besonders Prof. Ulrich Eigler und Raphael Schwitter.

Vielen KollegInnen und FreundInnen bin ich für scharfsinnige Hinweise und geduldige Diskussionen verschiedener Entwicklungsstufen dieses Buchs, sei es in Detailfragen oder sei es in den groben Linien, zu Dank verpflichtet, besonders Helge Baumann, Mario Baumann, Wiebke Nierste und Saskia Schomber.

Den HerausgeberInnen der *Millenium-Studien* möchte ich für die Aufnahme meiner Arbeit in ihre Reihe danken. Dem Gutachten konnte ich wertvolle Hinweise für die Überarbeitung des Manuskriptes entnehmen. Der begutachtenden Person sei an dieser Stelle herzlich gedankt. Ebenso danke ich Jessica Bartz und Mirko Vonderstein für die kompetente und freundliche Betreuung während der Druckvorbereitung im Verlagshaus de Gruyter.

Meiner Familie möchte ich für ihre liebevolle und stete Unterstützung meiner Studien über viele Jahre herzlich danken. Für ihr unerschütterliches Wohlwollen und

ihre humorvolle und scharfsinnige Unterstützung danke ich schließlich meiner Ehefrau Claudia Schmieder. Ihnen sei dieses Buch gewidmet.

Gießen, im Juni 2022

Leon Schmieder

Inhalt

1 Prolegomena — 1

- 1.1 Zur Einführung — 1
- 1.2 Ein alpiner Auftakt — 3
 - 1.2.1 Intertextualität und Beschreibung — 5
 - 1.2.2 Deskription und Narration — 6
 - 1.2.3 Evozierung von Wahrnehmungen mehrerer Sinnesbereiche — 7
 - 1.2.4 Betrachterfiguren im Text — 8
- 1.3 Forschungsüberblick — 9
- 1.4 Ziele und Chancen der Arbeit — 13
- 1.5 Theoretische Grundlagen — 15
 - 1.5.1 Der Begriff der Ekphrasis — 15
 - 1.5.2 Antike Konzepte des Deskriptiven — 17
 - 1.5.3 Analysekatogorien — 38

2 *Silentia rumpere: Claudians *descriptiones** — 73

- 2.1 Die Ekphrasis als poetologische Echokammer — 77
- 2.2 Zum Lesen gezwungen: Alarich als Rezipient einer literarischen Topographie — 92
- 2.3 Schlachtbeschreibung: Fehlanzeige? — 98
 - 2.3.1 Deskription als schockierendes Moment — 99
 - 2.3.2 Das Heer als kompetenter Betrachter — 102
- 2.4 Will it blend? Deskription und Genre(s) — 106
- 2.5 *Lusus Troiae* und *lusus poeticus* — 116
- 2.6 Die Stille durchbrechen: Die Transgression als Programm — 126
- 2.7 Fazit — 133

3 Deskription und Literarizität im *liber Peristephanon* — 135

- 3.1 Die Programmatik verbrannten Fleisches — 139
- 3.2 Der Erzähler von *perist.* 2 zur eigenen Rolle — 144
- 3.3 Der Verfolger als Erzeuger repräsentierter Wahrnehmungen — 147
- 3.4 Die Koinzidenz des Märtyrertodes und des Endes der Martyriumserzählung — 155
- 3.5 Die visuelle Wahrnehmung als zentraler Gegenstand von *perist.* 2 — 157
 - 3.5.1 Wahrnehmung als ästhetische Erfahrung: *fragmenta membrorum pati* — 158
 - 3.5.2 Das christliche Sehen: *caeca fraus nihil videt* — 162
- 3.6 Das Verhältnis des Prudenz zur Repräsentation — 165
- 3.7 Die Deskription in *perist.* 9 und 11 — 175
 - 3.7.1 Bild, Text und der Märtyrer — 178
 - 3.7.2 *Libri, pictura, liber Peristephanon* — 179

3.7.3	Die zwei Gräber des Hippolytus —	183
3.7.4	Die Deskription der Martyrien —	194
3.7.5	Die sensorische Dichte der Deskription —	197
3.8	<i>Emendes, licet, inspectos longo ordine uersus</i> —	201
4	Die Rolle der Deskription in der Schaffung literarischer Räume: der <i>Cupido Cruciatu</i>s des Ausonius —	206
4.1	Der Widmungsbrief als poetologischer Diskursraum —	209
4.2	Deskription im <i>Cupido cruciatu</i> s —	216
4.3	Fühlen und Fokalisieren: Die Heroinnen —	225
4.4	Körperlosigkeit und Verkörperung: <i>Cupido</i> als Rezipient —	232
4.5	Folter und <i>fucus</i> : die Übersteigerung der Ästhetik in der Bestrafung Cupidos —	241
4.6	Der literarische Raum des <i>Cupido</i> —	249
5	Schlussbetrachtung —	259
	Siglen und Abkürzungen —	264
	Sachregister —	284
	Stellenregister —	288

1 Prolegomena

1.1 Zur Einführung

Die Beschreibung von Ereignissen, Zuständen und Objekten – in der Forschung üblicherweise monolithisch als Ekphrasis bezeichnet – zeigt sich als eines der zentralen Merkmale der Ästhetik spätantiker Literatur. Sie wird in der Weiterführung von Entwicklungen des 1. Jh. als zunehmend dominanter Mikro- und Makromodus der Narration in einer Vielzahl von Texten eingesetzt, deren Spektrum von der etwa in der *Anthologia Latina* vertretenen Epigrammatik bis zu epischen Großdichtungen wie der Konsulatspanegyrik oder dem Epos *de raptu Proserpinae* aus der Hand Claudians reicht. Mithin werden dabei unterschiedlichste Gattungen innerhalb eines Textes aktualisiert, sodass etwa die *Mosella* des Ausonius, die vor literarischer Beschreibung wie vor Fischen nur so wimmelt, der Forschung immer noch Rätsel darüber aufgibt, wie sie interpretiert werden soll und in welchen Gattungsdiskurs sie einzuordnen ist.

Auch die aufkommende christliche Dichtung findet mit Prudenz einen herausragenden Vertreter, der die Beschreibung als zentrales Instrument seiner der *catholica fides* zuarbeitenden Dichtung einsetzt, sei es in seiner allegorischen *Psychomachia*, die die Seele zum Schlachtfeld zwischen den christlichen Tugenden und ihren dämonischen Gegenspielern macht, oder sei es im *liber Peristephanon*, der den Rezipienten immer wieder zu einem Zeugen grausamer Martyrien werden lässt. So mannigfaltig die Dichtung des 4. und 5. Jh. auch sein mag, lassen sich nichtsdestoweniger zwei zentrale Aspekte in der Phänomenologie der eingesetzten Instanzen von Beschreibung beobachten:

Einerseits sind die Texte von einem hohen Interesse an einer Erfahrbarkeit der *storyworld* durch den Rezipienten gezeichnet.¹ Diese gehen über Aspekte des Visuellen, auf die sich das Interesse der Forschung bisher weitestgehend konzentriert hat, hinaus und evozieren Wahrnehmungen auch aus anderen Sinnesbereichen. Damit versuchen sie, zuweilen in dichten Clustern, eine umfassende Wahrnehmung zu (re) präsentieren.

Andererseits stellen die Texte ihre Auseinandersetzung mit der literarischen Tradition zur Schau, indem die Beschreibung Intertexte in sich verarbeitet oder sogar nutzt, um für sich einen literarischen Rahmen für das poetische *worldmaking* zu erzeugen.² Dabei ist der kanonische Epiker Vergil in allen Texten vertreten, wird jedoch

¹ Mit *storyworld* ist nach Ryan (2014) 34–37 die Summe aller Personen, Objekte, Ereignisse, Räume und Werte gemeint, die innerhalb des Narrativs repräsentiert bzw. thematisiert werden.

² Mit *worldmaking* ist in dieser Arbeit der Prozess beschrieben, mit dem der jeweilige Text nicht nur die *storyworld* anhand erzählerischer Gesichtspunkte etabliert, sondern auch reflektiert. Damit bezieht er sich auf die Prägung durch Goodman (1978). Vgl. die Ausführungen zum literarischen *worldmaking* bei Nünning (2010) 223–230, die als Kriterien u. a. „situatedness“, „referentiality“, „self-reflexivity“ und „embedded values“ nennt.

v. a. durch die folgenden kaiserzeitlichen Epiker des 1. Jh., aber auch weitere Hypotexte ergänzt.

Beide Aspekte treten in den Texten als exponierte literarische Gestaltungsmittel auf, indem die Beschreibungen anhand transgressiver Mechanismen immer wieder auf mehreren Ebenen **oszillieren**: Zwischen Erfahrbarkeit und Reflexion, zwischen Kontext und Hypotext, zwischen Beschreibung und Metapoetik. Die Texte durchbrechen dabei immer wieder die Grenzen zwischen diesen Polen begleitet von einer offensiven Markierung derselben und lassen den Rezipienten so vor verschlossener Tür stehen, allerdings zuweilen auch auf der Innenseite, innerhalb der *storyworld*.

Eine Untersuchung der Ästhetik und Poetik dieser spätantiken Verwendungen der literarischen Beschreibung geschieht im Rahmen der vorliegenden Arbeit anhand einer Auswahl von Texten der Dichter Ausonius, Claudian und Prudenz, unter denen die hauptsächlich relevanten Texte des für die Arbeit ausgewählten Corpus (*Cupido cruciatus*, cos. Hon. VI, perist. 2) bisher in der literaturwissenschaftlich orientierten Forschung unverdientermaßen eine eher nachgeordnete Rolle zugewiesen bekommen, sich jedoch aufgrund der zu beobachtenden Phänomene als äußerst relevant für eine Untersuchung ihrer ästhetischen und poetischen Phänomene erwiesen haben. Diese Relevanz ergibt sich aus dem hohen Interesse, das die Texte für ihre eigene Verfasstheit und die damit einhergehenden Wirkungspotenziale zeigen. Dieses Selbstbewusstsein und die Tendenz zur Reflexion einerseits und das Phänomen, eine wahrnehmungsästhetisch dichte Lektüre zu bieten, andererseits erzeugen ein Spannungsfeld, dessen Untersuchung bisher ein Desiderat darstellt.

Die Untersuchung beginnt mit einer den analytischen Rahmen schaffenden Auseinandersetzung antiker Äußerungen zum Wesen der Beschreibung, die um die Möglichkeiten relevanter literaturwissenschaftlicher Instrumente aus der Erzähl- und Medientheorie sowie die literarische Sinnesforschung ergänzt wird. Im Anschluss wird in drei Fallstudien den Ausprägungen der Beschreibung(en) nachgespürt, um die Ergebnisse für die Interpretation der jeweiligen Texte fruchtbar zu machen. Die Anordnung der Fallstudien richtet sich dabei nicht nach der Chronologie der Texte, sondern ist aus inhaltlichen Erwägungen so arrangiert, dass die Untersuchung mit dem Text endet, der, wie gezeigt werden wird, sich selbst in seiner Ganzheit zu einem Kommentar zum spätantiken *worldmaking* durch Deskription macht: der *Cupido cruciatus* des Ausonius. Während bei Claudian die poetologischen Aspekte in der Konsulatspanegyrik und bei Prudenz die selbstbewusste christliche Reflexion der künstlerischen Repräsentation und ihrer Mechanismen im Zentrum des Interesses stehen werden, wird Ausonius' bisher unterschätztes Werk über die Irrfahrt des namensgebenden Liebesgottes als Kommentar zur Poetik des Autors selbst betrachtet. Bevor nun die theoretischen Grundlagen etabliert werden, folgt zuerst eine expository Fallstudie, die den Fragenhorizont der Arbeit umreißen soll.

1.2 Ein alpiner Auftakt

An der Wende vom 4. zum 5. Jh. liegt die Verantwortung für den westlichen Teil des römischen Reiches in den Händen des Heermeisters Stilicho. Die Verantwortung für die angemessene Repräsentation dessen Taten hingegen liegt bei dem aus Ägypten stammenden und sowohl in griechischer als auch in lateinischer Sprache dichtenden Claudius Claudianus. An Material für seine dichterische Arbeit freilich mangelt es nicht; neben bestehenden Spannungen zwischen dem West- und Ostteil der Reichsverwaltung, die immer wieder zu gewaltsamen Konflikten führen, kommt es zu Kriegen mit diversen Völkerschaften, welche die Grenzgebiete des *imperium* aufsuchen. Als gegen Ende des Jahres 401 die Geten in das Reichsgebiet eindringen, bricht Stilicho, so berichtet Claudian in seinem episch-panegyrischen³ *bellum Geticum*, welches er zum Anlass des Sieges über die Geten bei Pollentia (401) im darauffolgenden Jahr verfasst hat,⁴ unverzüglich auf, um jenseits der Alpen rebellierende *foederati* zur Räson zu bringen. Die dafür nötige Reise bietet Claudian die Möglichkeit, in besonderer Weise die *virtus* des Protagonisten Stilicho zu inszenieren. Diese Inszenierung wird durch zwei grundsätzliche Aspekte geleistet: einerseits durch die spezifische Narrativisierung der Handlungen des Protagonisten, andererseits durch die Einbettung dieser Handlungen in eine erzählte Welt, welche multisensorische Eindrücke beim Rezipienten zu evozieren vermag. Die Passage bietet dabei einerseits eine extensive Instanz von literarischer Beschreibung, die sich diverser Techniken im Spannungsfeld von Narration und Deskription bedient, welche am Corpus zu betrachten sein werden. Andererseits nutzt Claudian sie als Möglichkeit zur Selbstpositionierung innerhalb dieser erzählten Welt. Diese Selbstpositionierung vollzieht sich anhand narrativer, intertextueller und ästhetisch-medialer Aspekte. In diesem Sinne bietet der Text die Möglichkeit, in besonders dichter Weise den Horizont der Analysekategorien dieser Arbeit abzustecken.

Nach der Überquerung des Comer Sees und dem Erreichen der rätischen Alpen (*Get.* 319–323) nutzt der Dichter die Möglichkeit, die epische Tradition aktualisierend,⁵ eine Ortsbeschreibung dieser unwirtlichen Gebirgsregion zu bieten. Diese soll im Folgenden mit einem Fokus auf dem Verhältnis der Deskription zu (1) den intertextuellen Beziehungen, (2) der umgebenden Narration, (3) der Rolle von evozierten Sinneswahrnehmungen und (4) dem Einsatz von textinternen Rezeptionsfiguren betrachtet werden:

3 Zur generischen Interaktion von Epik und Panegyrik bei Claudian Schindler (2009), im *bellum Geticum* bes. 137–167. Vgl. auch Garuti (1979).

4 Zu Datierung und Kontext des *bellum Geticum* siehe die Übersicht bei Garuti (1979) 29–48.

5 Die Beschreibung von Orten und Landschaften ist seit Beginn der epischen Tradition ein zentrales Sujet epischer Texte, das bei Homer zuerst nachzuweisen ist und in den Annalen des Ennius mit der Formel *est locus* (Enn. Ann. 1,21 Skutsch: *Est locus Hesperiam quem mortales perhibebant*) kanonisiert wird. Siehe Ravenna (1974) 42 zur Formelhaftigkeit und Aygon (2010) 43–44, der die verschiedenen Varianten bis zu Lucan bespricht.

Sublimis in Arcton

prominet Hercyniae confinis Raetia silvae, 330
quae se Danuvii iactat Rhenique parentem
utraq̃ue Romuleo praetendens flumina regno:
primo fonte breves, alto mox gurgite regnant
et fluvios cogunt unda coeunte minores
in nomen transire suum. te Cimbrica Tethys 335
divisum bifido consumit, Rhene, meatu;
Thracia quinque vadis Histrum vorat Amphitrite:
ambo habiles remis, ambo glacialia secti
terga rotis, ambo Boreae Martique sodales.
sed latus, Hesperiae quo Raetia iungitur orae, 340
praeruptis ferit astra iugis panditque tremendam
vix aestate viam. multi ceu Gorgone visa
obriguere gelu; multos hausere profundae
vasta mole nives, cumque ipsis saepe iuvencis
naufra cendenti merguntur plaustra barathro. 345
interdum subitam glacie labente ruinam
mons dedit et tepidis fundamina subruit astris
pendenti male fida solo.⁶

Hoch in den Norden

erstreckt sich in Nachbarschaft des Herkynischen Waldes Rätien, 330
welches sich der Mutterschaft von Donau und Rhein rühmt
und beide Ströme dem Reich des Romulus vorschützt.
An der Quelle noch seicht, herrschen sie bald mit tiefem Strom
und zwingen geringere Flüsse in sich vereinigender Flut,
sich ihrer Herrschaft unterzuordnen. Dich, Rhein, verschlingt 335
die Kimbrische Tethys aufgeteilt in zweiarmigen Strom;
die Donau mit ihren fünf Strömen Thrakiens Amphitrite.
Beide sind mit Riemen schiffbar, beide auf ihrem vereisten
Rücken durchfurcht von Rädern, Gefährten dem Boreas und Mars.
Die Seite jedoch, auf der Rätien an Hesperiens Äußerstes grenzt, 340
stößt mit steilen Hängen in den Himmel und eröffnet selbst im
Sommer kaum einen furchtbaren Weg. Viele, gleichwie durch
den Anblick einer Gorgo, sind im Eis erstarrt; Viele hat der tiefe
Schnee mit riesiger Masse verschluckt, zusammen mit den Rindern
versinken oft schiffbrüchige Gespanne im hellweißen Abgrund. 345
Zuweilen erzeugt der Berg mit hinabgleitendem Eis eine plötzliche
Lawine und untergräbt bei warmem Himmel einen Untergrund,
der sich vergeblich auf herabhängenden Boden stützt.“

Diese Passage zeigt sich, wie Claudia Schindler dargelegt hat, als kunstvolle Verarbeitung der Alpenüberquerung Hannibals, wie sie im dritten Buch der *Punica* (3,477–556) des Silius Italicus inszeniert ist. Diese Interpretation sieht sie für den Rezipienten dabei einerseits durch die Rolle suggeriert, die Hannibal als historische, aber doch im Rahmen

⁶ *Get.* 329–348. Bei der verwendeten Textausgabe handelt es sich um die Teubneriana von J.B. Hall. Alle Übersetzungen in der vorliegenden Arbeit sind, soweit nicht anders vermerkt, meine eigenen.

des Getenkrieges bagatellierte Bedrohung und die republikanischen Feldherren als heroische Spolien des alles übertreffenden Stilicho andernorts im Werk spielen.⁷ Andererseits und viel basaler trete dies jedoch in der Struktur der beiden Episoden zutage, in deren Vergleich sie erhebliche Parallelen (Beschreibung der Alpen – Überquerung – Begegnung mit Bewohnern) offenlegt⁸. Neben diesen Parallelen sind jedoch auch Differenzen festzuhalten, die immer noch auf einer formalen Ebene zuallererst den Umfang der Episoden betrifft: Die Überquerung Stilichos ist wesentlich knapper gehalten als diejenige des Hypotextes (35 vs. 79 Verse). Aber auch aus inhaltlicher Perspektive zeigen sich Unterschiede, denn die Alpen Claudians sind kein unberührter *locus horridus* mehr, der einzig vom mythischen Bezwinger Hercules bezwungen worden ist (Sil. 3,496: *primus inexpertas adiit Tirynthius arces*), sondern explizit als von den Mahnmalen des (oft vergebliehen) Überlebenskampfes vorheriger Reisender „beschrieben“ (Get. 366–367: *multi...multos*).

1.2.1 Intertextualität und Beschreibung

Während C. Schindler diese recht expliziten Verweise einer bloß inhaltlichen, panegyrisch instrumentalisierten Verallgemeinerung der Gefahren zugunsten der Überhöhung Stilichos zuschlagen möchte,⁹ muss dieser Verweis auch metapoetisch ausgewertet sein: Claudian positioniert seinen Helden Stilicho in einer eben nicht mehr unberührten Landschaft, sondern einer sowohl literarisch-historischen als auch immanent erfahrbaren Welt. Der dabei sehr kondensiert auftretende Verweis auf frühere (letzten Endes vordergründig literarische) Überquerungen wird dabei durch die Perfekte *obriguere* und *hausere* punktuell in die historische Perspektive verbracht und setzt sich so deutlich von den Zustandspräsentia im vorangehenden Rest der Ekphrasis ab (*prominet, iactat, regnant, cogunt, consumit, vorat, iungitur, ferit*).¹⁰ Dass die Gefahren immer noch aktuell sind, wird schließlich in der Bemerkung verdeutlicht, dass auch in der Gegenwart des Öfteren ganze Gespanne von den Schneemassen verschluckt würden (*saepe...merguntur*), was die nur angespielte historische Perspektive umso schärfer ins Relief treten lässt und gleichzeitig eine Kontinuität herstellt. Damit tritt neben eine primär inhaltliche Pragmatik der Beschreibung im Kontext des Berichtes der Ereignisse auch ein diskursiver Wert, der umso deutlicher wird, wenn sich an die eigentliche Ortsbeschreibung die Beschreibung der Reise Stilichos anschließt.

⁷ Schindler (2009) 152.

⁸ Schindler (2009) 151.

⁹ Schindler (2009) 155: „Claudian integriert also in seine Ekphrasis Teile aus Silius' Erzähltext und verallgemeinert sie.“

¹⁰ Obgleich das Perfekt auch eine resultative Bedeutung annehmen kann, scheint in diesem Kontext der Aspekt der historischen Tragweite zu überwiegen, da zweifach eingesetztes, anaphorisch stehendes *multi* ein zu starkes Signal für eine solche Lesart darstellt. Zum Tempusgebrauch als linguistischem Kriterium für die Modi der Narration Kroon (2007); Koopman (2017); Adema (2019).

1.2.2 Deskription und Narration

Bevor dieser jedoch selbst auftritt, wird die für die Beschreibung unterbrochene Narration wiederaufgenommen, indem die für die Zustandsbeschreibung genutzten Tempora (v. a. das gehäuft verwendete Präsens) einem narrativen Perfekt weichen, das den Rezipienten zurück in den Lauf der Erzählung bringt und die damals imminente Gefahr jederzeit drohender Lawinen in den Vordergrund stellt (*Get.* 370 – 371: *interdum...ruinam / mons **dedit** et ... fundamina **subruit***). Direkt daran schließt sich das erneute Auftauchen Stilichos an:

Per talia tendit

frigoribus mediis Stilicho loca. Nulla Lyaei
pocula; rara Ceres; raptos contentus in armis 350
delibasse cibos madidoque oneratus amictu
algentem pulsabat equum. Nec mollia fesso
strata dedere torum; tenebris si caeca repressit
nox iter, aut spelaea subit metuenda ferarum
aut pastorali iacuit sub culmine fultus 355
cervicem clipeo. Stat pallidus hospite magno
pastor et ignoto praeclarum nomine vultum
rustica sordenti genetrix ostendit alumno.
illa sub horrendis praedura cubilia silvis,
illi sub nivibus somni curaeque laborque 360
pervigil hanc requiem terris, haec otia rebus
insperata dabant; illae tibi, Roma, salutem
*Alpinae peperere casae.*¹¹

Durch eine solche Gegend eilte

inmitten der Winterkälte Stilicho. Kein Becher
 Wein, selten nur Brot; zufrieden, unter Waffen eilig beschafftes 350
 Mahl zu kosten, und beschwert vom nass durchtränkten Mantel
 trieb er sein vor Kälte zitterndes Pferd voran. Auch bot kein weiches
 Stroh dem Erschöpften ein Lager; sobald die blind machende Nacht
 mit ihren Schatten die Reise bremste, stieg er in furchtbare Höhlen
 wilder Tiere hinab oder lagerte unter dem Dach eines Hirten, 355
 auf den Schild den Nacken gelagert. Es steht erblasst vor dem bedeutsamen
 Gast der Hirte und das berühmte Gesicht, obgleich unbekannten Namens,
 zeigt die ländliche Mutter ihrem niedrigen Zögling.
 Jene Schlafstätten, hart und unter schrecklichen Wäldern gelegen,
 jene Träume unter Schnee, jene Sorge und ruhelose Anstrengung 360
 verschafften der Welt die jetzige Ruhe, den Umständen den
 kaum zu erhoffenden Frieden: Jene Hütten in den Alpen brachten
 dir, Rom, die Rettung.

¹¹ *Get.* 348 – 363.

Zu Beginn der Passage wird die Beschreibung durch den auktorialen Kommentar *per talia tendit / ...Stilicho loca* als beendet markiert. Die folgenden Verse sind daraufhin von einer zuweilen stakkatoartigen Parataxe geprägt,¹² fassen dabei die Reise Stilichos in wenigen Versen zusammen und verleihen ihr die Anmutung einer selbst Caesar weit übertreffenden *celeritas*. Gleichzeitig wird dieses rapide temporale Fortschreiten in der Reise (wie der Lektüre) konterkariert durch die Beobachtung, dass Stilicho ausschließlich entweder in einem Zustand (*pulsabat* als fast habituelle, „eingefrorene“ Handlung am ebenfalls tiefgeköhlten Pferd) oder in einer örtlich gebundenen Situation in der Wahrnehmung erscheint, nämlich bei der Nahrungsaufnahme (*raptos contentus.../ delibasse cibos*) oder der Nachtruhe (*spelaea subit...aut pastorali iacuit sub culmine*). Diese sehr statische und „bildhafte“ Ästhetik wurde Claudian schon auf einer textstrukturellen Ebene durch A. Fo bescheinigt,¹³ zeigt sich aber ebenso auch auf der hier betrachteten Mikroebene des Textes.

1.2.3 Evozierung von Wahrnehmungen mehrerer Sinnesbereiche

Zu dieser scheinbaren Aneinanderreihung von Einzelbildern tritt jedoch bei genauerer Betrachtung ein den rein visuellen Bereich überschreitendes Interesse, beim Rezipienten eindruckliche Wahrnehmungen zu erzeugen:

Während die visuell erfahrbaren Elemente der Beschreibung zu Beginn überwiegen und sich sogar bis in den Versbau beobachten lassen – Stilicho eilt inmitten der Winterkälte (dem sowohl temporalen als auch spatialen *frigoris mediis*) durch die weit gesperrte, soeben als *locus horridus* charakterisierte Gegend (*per talia...loca*). Das verdichtete und verdichtende Bild der Eile wird weiterhin durch ein ganzes Wortfeld evoziert; Stilicho begnügt sich mit der bloßen Verkostung (*delibasse*) der eilig beschafften Speisen (*raptos...cibos*) und tut dies in Rüstung und unter Waffen (*in armis*). Derselbe Vers bietet jedoch ebenso Wahrnehmungen aus der taktilen Sphäre, indem er auf die Durchfeuchtung des Mantels und das dadurch zusätzlich entstehende Gewicht (*madidoque oneratus amictu*) hinweist und so dem Rezipienten ermöglicht, sich in die Sinneserfahrungen Stilichos hineinzufühlen. Diese taktile Ebene der Wahrnehmungsevozierung wird im Anschluss durch das Kältezittern des Pferdes (*algentem... equum*) und die beschriebene Härte des Nachtlagers weiter ausgeführt (*nec mollia...strata*, vgl. auch die zweifach, nämlich ebenso auch im Versbau weniger bequeme Lagerung des Hauptes auf dem Schild in *fultus / cervicem clipeo*). Ebenso fehlt es nicht an einer besonderen Verdichtung der Sinneserfahrungen in der Kombination des Visuellen und Taktilen in der Junktur *caeca repressit / nox iter*, die das

¹² Schindler (2009) 155. Schindler merkt in diesem Kontext den Kontrast mit dem zuweilen sehr poetischen Ausdruck (*Lyaei, Ceres*) an.

¹³ Fo (1982), zur Komposition des *bellum Geticum* besonders 25.

naturgewaltige Eingreifen einer materiell gefassten Dunkelheit in die Reise Stilichos eindrücklich inszeniert.

1.2.4 Betrachterfiguren im Text

Ein weiterer wesentlicher Aspekt der Analyse der vorliegenden Passage besteht im Anschluss an die oben umrissenen Phänomene der Wahrnehmungsevozierung in der Einführung einer Reihe von textimmanenten Betrachterfiguren, die vordergründig in der Tradition hellenistischer Dichtung stehen.¹⁴ Aus einer naiven, d. h. im Verhältnis zum höfischen Rezipientenkreis und dessen Wissen maximalkontrastiven Perspektive der isoliert lebenden Bergbauern heraus bewundern sie die numinöse Erhabenheit des Feldherrn und figurieren so neben der intertextuellen Aufladung und der sensorischen Anreicherung der Passage als weitere panegyrische Textstrategie, welche die Rezeption der repräsentierten Situation lenkt.¹⁵ Bei der Gruppe handelt sich um eine Bergbauernfamilie, deren Oberhaupt in seiner Wahrnehmung explizit beschrieben wird: Er steht erbleicht und wie angewurzelt (*stat pallidus*), während seine Gattin dem Sohn den unbekannten, aber bemerkenswerten Gast zeigt (*ostendit*). Damit ergibt sich für den Rezipienten ein Angebot, sich über die Betrachterfiguren im Text in die erzählte Situation hineinzusetzen, was bei einer Umlenkung des Lobes auf Stilicho über diese Figuren für den Dichter zur Erhöhung der panegyrischen Wirkung des Textes führt. Die beschriebenen Reaktionen der Familie dient dabei als Folie für das Verhalten der Rezipienten. Diese detailliert ausgestaltete Wahrnehmung der Situation durch eine wiederum selbst „wahrnehmbare“ Betrachterinstanz dient Claudian jedoch gleichsam als Angebot eines Reflexionsraums an den Rezipienten, um die Qualität der eigenen Dichtung zu thematisieren. Dies wird dadurch ermöglicht, dass der bereits angesprochene maximale Kontrast zwischen den textimmanenten Figuren und dem Wahrnehmungsdispositiv der Rezipienten selbst einen Bruch erzeugt. Ein vergleichbarer Einsatz solcher Figuren findet sich in der hellenistischen Dichtung etwa bei Theokrit und Herondas, wo „einfache“ Figuren in sozialen Kontexten wie Festen und Heiligtümern zu Betrachtern komplexer Formen von Repräsentation werden (Theokr. 15, Herond. 4) und den Rezipienten so eine Außenperspektive auf für sie Selbstverständliches bieten. Ähnliche Phänomene bietet in der Folge auch die siebte Ekloge des Calpurnius Siculus, die den Hirten Corydon in die urbane Welt des Amphitheaters eindringen und zum Berichterstatter werden lässt. In allen drei Fällen zeigt sich dabei der Nutzen des Einsatzes dieser Betrachterfiguren v. a. darin, dass etwas Neues bzw. eine neue Perspektive geschaffen wird, die das Werk als innovativ qualifiziert. So ist in diesem Fall von *Get.* 356–58 auch die Dichtung Claudians eine

¹⁴ Zanker (1987); Hutchinson (1988); Goldhill (1994); Männlein-Robert (2007); Otto (2009) zum Einsatz dieser Figuren und ihrem literarisch-kulturellen Kontext.

¹⁵ Vgl. Schindler (2009) 156.

solche, die eine innovative panegyrische Wirkung sich entfalten lässt und dabei dem Rezipienten eine sowohl intensiv erfahrbare als auch gleichzeitig hochgradig literarisch gefasste Welt präsentiert. Dem Rezipienten wird so die Möglichkeit geboten, sich entweder mit den Betrachterfiguren zu identifizieren oder aber den ebendiesen fehlenden Abstand einzunehmen, um das *artificium* des Gedichtes zu reflektieren.

Als Zwischenfazit lässt sich festhalten, dass sich durch die Betrachtung von *Get.* 329 – 63 für die Untersuchung mehrere Parameter ergeben. Diesen ist gemeinsam, dass sie Oppositionen betrachten, die in der poetischen Technik Claudians (und, wie zu zeigen sein wird, auch bei Prudenz und Ausonius) vorzufinden sind. Diese Oppositionen in der literarischen Beschreibung betreffen das Verhältnis von Text und Intertext, Deskription und Narration, Wahrnehmungserzeugung und literarischer Reflexivität sowie den Wechsel zwischen verschiedenen Rezeptionsinstanzen.

Im Folgenden wird ein Überblick zur bisherigen Forschung vollzogen, um die Grundlagen und Einflüsse der Arbeit (Kapitel 1.3), aber auch das ermittelte Desiderat und ihre damit verbundenen Ziele (Kapitel 1.4) zu umreißen.

1.3 Forschungsüberblick

Ein Grundlagenwerk zur Technik der spätantiken Dichtung stellt die Untersuchung von M. Roberts¹⁶ dar, die sich mit der den poetischen Texten des 4. bis 6. Jh. zugrundeliegenden Ästhetik befasst, für deren Phänomene er den für die Monographie titelgebenden Begriff des *jeweled style* geprägt hat. In seiner Analyse der Dichtung von Ausonius bis Sidonius Apollinaris präsentiert er die sich ihm zeigenden Kernpunkte, zu denen er die Fragmentierung der Texte zählt, die er bis auf die Ebene der Lexik nachverfolgt und mit der rhetorischen Technik der *leptologia*, dem Fokussieren der erzeugten Wahrnehmungen auf bestimmte Teilaspekte des Gegenstandes, kontextualisiert. Darin sieht er den Grundbaustein für die Ästhetisierung der Texte und parallelisiert die aus Fragmenten und einzelnen Highlights – zentral sind für M. Roberts die Begriffe *flores*, *gemmeatus*, *multicolor*¹⁷ – zusammengefügte Verspartien und Gedichte mit den in der Folge von H. P. L'Orange¹⁸ in der Archäologie und Kunstgeschichte offengelegten Strukturen in der zeitgenössischen bildenden Kunst. Als sinnfällige Metapher überträgt er dabei die Gestaltung von spätantiken Mosaikfußböden auf diejenige der Texte, welche aus einzelnen *tesserae* ein Gesamtbild erzeugen. Diese beobachtete Zusammenfügung von Einzelteilen bzw. Fragmenten zu einem komplexen und neue Ansprüche bedienenden Gesamtkonzept verfolgt J. Els-

¹⁶ Roberts (1989).

¹⁷ Roberts (1989) 38 – 65. Den hoch deskriptiven Charakter spätantiker Narrativik v. a. auf einer Mikroebene des Textes zeichnet Roberts (1988) am Beispiel einzelner Passagen aus Ammianus Marcellinus, Rutilius Namatianus und Paulinus von Pella nach.

¹⁸ L'Orange (1958).

ner¹⁹ in seiner Analyse etwa des Konstantinsbogens. In dessen Skulpturausstattung, die sich aus Spolien anderer, früherer Monumente speist, werden die Szenen kaiserlicher Repräsentation neu arrangiert und diese den neuen Ansprüchen der Kommunikation intendierter Inhalte angepasst. Die Interaktion mit der literarischen Tradition sowie deren von kulturellen und sozialen Phänomenen beeinflusste Weiterentwicklung in der spätantiken Dichtung wurde in jüngster Vergangenheit in drei Sammelbänden untersucht.²⁰ Dabei stellen die Beiträge in McGill/Pucci (2016) den produktiven und von Epigonalität weit entfernten Umgang der spätantiken Dichter mit ihren Hypotexten heraus, der auf einen literarisch involvierten Rezipienten ausgelegt ist.²¹ Grundlegende Arbeiten zu diesem spätantiken Rezipienten haben A. Pelttari²² und H. Kaufmann²³ vorgelegt, die beide eine spezifisch spätantike Ausformung von Intertextualität in der formal-ornamentalen Nutzung der Hypotexte sehen, die jedoch nicht ersetzend, sondern ergänzend zu den „klassischen“ Instanzen tritt. Zuletzt hat P. Hardie in einer Monographie auf die Einbettung gerade der christlichen Dichtung der Spätantike in die literarische Tradition hingewiesen, das Bild der spätantiken Textproduktion als einer völlig neuen Literatur in Zweifel gezogen und so erneut den Blick der Forschung auf die oft vernachlässigten Kontinuitäten gelenkt.²⁴

In einer poetologischen Perspektive sind etwa die Arbeiten von M. Squire v. a. zu kleineren Literaturformen wie der Epigrammatik zu nennen.²⁵ Er stellt heraus, dass die „Ekphrasis“ eigentlich schon seit ihrem Beginn, spätestens jedoch ab dem Hellenismus durchaus nicht mehr als abhängig von tatsächlichen Bildwerken zu denken ist (selbst wenn sie sich auf solche bezieht, wie etwa auf Myrons Kuh), sondern für sich den Rang einer unabhängigen Kunstform in Anspruch nimmt, die auch ohne eine tatsächliche intermedial-materielle Ko-Rezeption ihre Wirkung entfaltet. Diese Interpretation warnt erneut vor Versuchen, das Bild im Text zu „sehen“ und wird für die vorliegende Arbeit von hoher Relevanz sein. Wesentliche Arbeiten liegen in diesem

19 Elsner (2000).

20 Moretti u. a. (2015); McGill/Pucci (2016); Elsner/Hernández Lobato (2017).

21 Insgesamt scheint es daher, wie die Forschung (programmatisch dazu Formisano (2007) bes. 283–284, mit weiterer Literatur), gezeigt hat, für die vorliegende Arbeit angemessen, vor dem Hintergrund der Entwicklungen in den Mechanismen der Intertextualität, aber auch anderen Phänomenen wie der Fragmentierung, Exzerpierung, und generellen Akademisierung des spätantiken Literaturbetriebs von einem starken Leser auszugehen, der befähigt und geneigt ist, die Intertextualität der zeitgenössischen Deskription(en) sowohl ästhetisch als auch hermeneutisch zu goutieren. Zu einem solchen Leser jüngst Körfer (2019) 22–147.

22 Pelttari (2014).

23 Kaufmann (2017). Die Intertextualität der drei Dichter untereinander (bzw. im Fall des Ausonius die Abhängigkeit von diesem) wird aufgrund des Fokus auf die Deskription in der vorliegenden Arbeit nicht untersucht. Zu diesem Themenkomplex sei auf die klassische Studie Charlet (1980) sowie jüngst Dorfbauer (2012) verwiesen.

24 Hardie (2019). Siehe auch den Sammelband Van Hoof/Van Nuffelen (2014) für einen solchen Ansatz.

25 Squire (2010).

Kontext zu Prudenz im Falle eines Wiener Tagungsbandes²⁶ vor, aber auch Claudian²⁷ und Ausonius²⁸ wurden unter diesem Gesichtspunkt bereits untersucht. Allen Arbeiten ist in diesem Kontext jedoch gemein, dass sie sich im Wesentlichen der Analyse der großen, isolierten Instanzen von Deskription widmen. Eine jüngere Entwicklung liegt mit dem Erscheinen des Sammelbandes „Literature Squared“ vor, der erstmals eine breit aufgestellte Sichtung der spätantiken Dichtung vornimmt, um diese in ihren selbstreflexiven Aspekten zu beleuchten.²⁹ Dabei konnten die Beiträge zeigen, dass diese Texte metaliterarische Potentiale in sich bergen, die bisher in der Forschung noch nicht ausreichend gewürdigt worden sind. Vor diesem Hintergrund werden in dieser Arbeit die betrachteten Texte bei Ausonius, Claudian und Prudenz auch besonders hinsichtlich ihrer metaliterarischen Aspekte untersucht.

Kürzlich hat S. Goldhill eine Monographie zur spätantiken Ästhetik und Poetik vorgelegt, die sich in einem größeren, programmatischen Kapitel erneut die „Ekphrasis“ vornimmt, und hat dabei aufgezeigt, dass das Konzept „Ekphrasis“ mit allen kontingenten Aspekten kein Monolith ist, sondern in seinem jeweiligen generischen und kulturellen Kontext zu betrachten ist.³⁰ So stellt er etwa Unterschiede in der „ekphrastischen“ Technik zwischen der epischen und epigrammatischen Tradition heraus, deren größte Differenzen in der *temporality* und *knowingness*³¹ beider Gattungstraditionen liegen, d. h. in der narrativ verorteten und zugleich unkommentierten Erfahrung textimmanenter Betrachter im Epos (*temporality*) und der entzeitlichten, aber dafür informierten Haltung eines textexternen, vom Epigramm geforderten Rezipienten (*knowingness*). Diese Polarität sieht S. Goldhill zusätzlich durch die unterschiedlichen Anforderungen etwa bereits etablierter und neuer, christlicher Kontexte verkompliziert. Daher ist in dieser literarisch-kulturellen Matrix von einer sehr heterogenen Ausgestaltung der Deskription auszugehen, die jedoch in größeren Zusammenhängen die Einflüsse verschiedener Gattungen neu ordnet und kombiniert, etwa in der Märtyrerdichtung des Prudenz (Kapitel 3). Ebenso hat die Forschung zur

26 Zimmerl-Panagl/Weber (2010). Weiterhin liegen mit Pillinger (1980) eine Arbeit zu Text und Bild im Dittochaeon des Prudenz vor, welche die archäologischen Befunde mit den dort versammelten ekphrastischen Epigrammen in Verbindung bringt, dazu auch Lubian (2015), der für eine zwar an der visuellen Kultur orientierte, aber autarke Natur der Epigrammsammlung eintritt. Zu Formen von Intermedialität im *liber Peristephanon* Kaesser (2002), (2009).

27 Christiansen (1969); Ahlschweig (1998); Guipponi-Gineste (2010).

28 Shanzer (2010) und Rees (2011).

29 Hernández Lobato/Prieto Domínguez (2020). Zu den ästhetischen und poetologischen Dimensionen der Ekphrasis und ihrer Interaktion mit Bildmedien und der materiellen Kultur wesentlich auch Elsner (2007).

30 Goldhill (2020). Frühere Arbeiten haben der spätantiken Dichtung oft eine Vorliebe für die Ekphrasis bescheinigt, diese jedoch weniger differenziert betrachtet. Zur intensiven Nutzung von *ekphraseis* in der spätantiken Dichtung Principato (1961) 413–416; Cameron (1970) 169–172; Gualandri (1979) 33f.

31 Bei dem Begriff *temporality* geht es Goldhill v. a. um die Frage der Einbettung in eine die Ekphrasis umfassende Narration, bei *knowingness* um den Grad der exegetischen Absichten aus dem Text selbst heraus.

Spätantike aufgezeigt, dass das duale Heurem „pagan“ versus „christlich“ den Sachverhalt nicht trifft, da wesentliche Teile der (literarischen) Kultur aus einer großen Schnittmenge beider „Strömungen“ bestehen und sich so in einem gemeinsamen Raum bewegen.³²

Ein weiteres für die vorliegende Arbeit relevantes Feld liegt in der Beschäftigung mit den sensorischen Aspekten der Deskription vor. Diachron und gattungsübergreifend hat es sich die von M. Bradley herausgegebene Reihe zu den antiken Sinnen³³ zum Ziel gemacht, die kulturell geprägte Diskursivierung der einzelnen Sinnesbereiche und deren Zusammenspiel zu untersuchen, und eröffnet damit neue Perspektiven für die Forschung, die sich bisher zu großen Teilen auf visuelle Aspekte konzentriert hat. Der Band „Synaesthesia and the Ancient Senses“³⁴ versucht dabei am deutlichsten und detailliertesten, dem Zusammenspiel verschiedener Sinnesbereiche nachzuspüren. Dabei wird das Schlagwort „*synaesthesia*“ jedoch äußerst unscharf genutzt und bezeichnet ohne distinguierende Betrachtung der jeweiligen textuellen Strategien das Evozieren von Sinneswahrnehmungen mehrerer verschiedener Sinne innerhalb eines Textes. Dadurch gerät es teilweise insofern zu einem Schlagwort, als der Varianz der auftretenden Phänomene kaum systematisch Rechnung getragen wird, da sich diese zwischen einer syntaktisch fassbaren Überschneidung zweier Sinnesbereiche bis zu einer lose gefügten Anreicherung eines Textes mit dem Vokabular mehrerer Sinnesbereiche positionieren lassen. In Folge des Romanisten L. Schrader³⁵ hat C. Catrein eine Arbeit vorgelegt³⁶, welche sich mit dem Phänomen der literarischen Synästhesie in einem hauptsächlich frühkaiserzeitlichen Korpus befasst und diese als Metapher definiert, welche durch eine Junktur von Begriffen zweier als distinkt wahrgenommener Sinnesbereiche erzeugt wird. Dabei räumt Catrein ein, dass diese vielleicht am engsten zu fassende „Synästhesie“ die seltenste Form ist und immer durch eine Lexikalisierung, welche durch Gattungskonventionen gerade in der Dichtung immanent ist, ihre Wirkung verlieren kann. In den letzten Jahren hat sich die Forschung zu Deskription und Ekphrasis verlagert und hat begonnen, neben der Betrachtung hermeneutischer Aspekte der untersuchten Texte, bei denen der Rezipient und sein Engagement mit dem Text weitestgehend außer Acht gelassen werden, ebendiese Interaktion, das *embodiment*³⁷, auf textuelle Strategien und Reflexe von

32 Dazu die einflussreiche Monographie Cameron (2011), die einen grundsätzlichen „Kulturkampf“ und einen daraus resultierenden „paganen Widerstand“ infrage stellt, und den darauf reagierenden und weiterführenden Sammelband Lizzi Testa (2013).

33 In der Reihe „The Senses in Antiquity“ erschienen sind „Synaesthesia and the Ancient Senses“ (Butler/Purves [2013]), „Smell and the Ancient Senses“ (Bradley [2015]), „Sight and the Ancient Senses“ (Squire [2015a]), „Taste and the Ancient Senses“ (Rudolph [2017]), „Touch and the Ancient Senses“ (Purves [2017]) sowie „Sound and the Ancient Senses“ (Butler/Nooter [2018]).

34 Butler/Purves (2013).

35 Schrader (1969).

36 Catrein (2003).

37 Zum Konzept des *embodiment* grundlegend Fludernik (1996), (2003); Bolens (2012). Eine Anwendbarkeit von *embodiment* und dem verwandten Konzept der *experientiality* auf antike Literatur

Wahrnehmungserzeugungen beim Rezipienten zu richten. In diesem Kontext hat J. Grethlein eine Monographie zur „Aesthetic Experience“ vorgelegt,³⁸ die sich mit der Interaktion von Rezipienten und literarischer bzw. materieller Repräsentation in deren „als-ob“-Erfahrung befasst. Damit hat er v.a. die Befassung mit der Ekphrasis für Betrachtungen geöffnet, die wieder verstärkt die ästhetischen Aspekte der Ekphrasis in den Blick nehmen, die in den letzten Jahrzehnten der Ekphrasisforschung größtenteils hinter textstrukturelle und exegetische Fragestellungen getreten waren.³⁹ Weitere kleinere Studien zu *embodiment* und *experience* als relevante Aspekte der Deskription liegen in den jüngst erschienenen Aufsätzen v.a. zur griechischen Dichtung vor.⁴⁰

1.4 Ziele und Chancen der Arbeit

Abgesehen von den wegweisenden, zuvor umrissenen Einzelstudien hat es noch keine monographische Untersuchung zur spätantiken Deskriptionstechnik gegeben.⁴¹ Daher ist es Ziel der Arbeit, diese Charakteristik der spätantiken Literaturproduktion zum einen mit der literarischen Tradition in Verbindung zu setzen, zum anderen in ihrem Innovationspotential zu evaluieren. Die methodische Grundlage hierfür sollen aus der Sicht moderner Literaturtheorie zum einen narratologische Werkzeuge bieten, um ein differenzierteres Verständnis spätantiker narrativer Modi zu erlangen. Zum anderen sollen aber auch Konzepte der Intermedialität, die am Beispiel spätantiker Dichtung konzeptuelle Medienüberschreitungen, d.h. die Übertragung einer bestimmten Ästhetik auf die im Rahmen eines Textmediums inszenierte Folie eines Bildmediums, fruchtbar gemacht werden. Dieses Desiderat ergibt sich aus der Betrachtung der Forschungsliteratur v.a. zu Ausonius und Prudenz. Beide Autoren bieten mit dem *Cupido cruciatus* und dem *liber Peristephanon* (um nur diese zu nennen) Werke, die

vertritt Allan u. a. (2017) 37: „But the concept of a listener who is displaced into the story world was in fact not unknown to the ancient scholars. Two terms are relevant here: *ekstasis* and *enagōnios*. The Greek substantive *ekstasis* („displacement“, „movement outwards“) can refer to the enchanting effects of passages in prose and poetry, which transport listeners „out of themselves.“ The ancient critic Longinus (first or third century AD) pays much attention to this dislocating experience of narrative, which he deems characteristic of sublime moments in literature. One form of *ekstasis* is particularly relevant to the modern concept of „immersion.“ Longinus points out that the reader can be so strongly involved in the narrative that he may in fact feel as if he has become part of the narrative. In this context Longinus also uses the Greek adjective *enagōnios* (often translated as „vehement“, „energetic“, or „vivid“), which describes a text, a narrative, or a style that is „actively involving.“

38 Grethlein (2017).

39 Siehe den Sonderband von *Classical Philology* zur Ekphrasis (Bartsch/Elsner [2007]).

40 Allan u. a. (2017); Grethlein/Huitink (2017); Hunink (2018), siehe auch aus einer globaleren Perspektive Caracciolo/Kukkonen (2021).

41 Gruber (2013) 26 Anm. 126: „Eine Gesamtdarstellung der ἑκφρασις in der spätlateinischen Literatur fehlt offensichtlich...“

explizit Bild und Text miteinander in Verbindung bringen, die jedoch bisher hauptsächlich mit einer zwingenden Abhängigkeit von Bildwerken gelesen worden sind.⁴² Aus diesem Grund soll vor dem Hintergrund der Intermedialitätstheorie die Deskription dieser Werke als eine konzeptuelle Interaktion von Bild und Text untersucht werden, um interpretatorische Zirkelschlüsse zu vermeiden. Der narrative Modus der Deskription in seinen spezifischen Ausprägungen, welche sich im Textbestand der spätantiken Dichtung beobachten lassen, wird dabei auf mehreren Ebenen und aus mehreren Perspektiven untersucht. Diese Untersuchung erstreckt sich von der Mikroebene der Texte, d. h. der Lexik und Syntax einzelner Junktoren und Sätze einerseits und der Semantik einzelner Kernbegriffe (wie z. B. der metapoetisch stark aufgeladene *fucus* bei Prudenz und Ausonius) andererseits über die Modi der Einbettung der Deskription in die umliegende Narration bis zur Rolle der Deskription auf einer Makroebene, d. h. als Textkonstituent. In dieser Verwendung kann die Deskription als konzeptueller Rahmen Deskription und Narration in sich bergen, wie dies bspw. in den *imagines* des Philostrat der Fall ist. Dort wird vorgegeben, eine Beschreibung einer Gemäldegalerie zu geben, sodass der dominante Textmodus und Rahmen die Deskription ist, während die Ausführungen zu diesen Gemälden von Narration und anderen nichtdeskriptiven Textmodi durchsetzt sind.⁴³ Dabei ergeben sich Fragen nach formal-mediativen (1), strukturellen (2), inhaltlichen (3) und rezeptionsorientierten (4) Aspekten. Im Zentrum des Interesses steht dabei also nicht der Versuch, in den Texten inszenierte visuelle Wahrnehmungen auf bekannte oder verlorene Werke der Bildkunst zurückzuführen, wie es in der *Ekphrasis*-Forschung trotz des unüberbrückbaren medialen Bruches immer noch gelegentlich versucht wird.

Auch wird der übliche Fokus der Untersuchungen auf Deskription als *ekphraseis*, d. h. durch Marker und ihre Einbettung in die Textstrukturen deutlich abgegrenzte konzeptuelle Entitäten erweitert, indem die Deskription auch in ihrer organischen Einfügung in und in ihrer Teilnahme am spätantiken *worldmaking* betrachtet wird. Beide Zugriffe werden also miteinander in Beziehung gesetzt, um im Spannungsfeld von Deskription/*Ekphrasis* als narrativem Modus einerseits und als medialem „Grenzgang“ andererseits eine differenziertere Betrachtungsweise der spätantiken Narrativisierungsstrategien zu ermöglichen. Damit sollen Phänomene, welche die klassische Erzählforschung mit ihrer Dualität von Narration und Deskription vor Probleme stellt, besser gefasst werden können. Weiterhin wird die Forschung, welche den visuellen Aspekten der Deskription bisher den größten Teil ihrer Aufmerksamkeit gewidmet hat und die Deskription dabei v. a. als kognitiv zu aktualisierender Referenzraum für Metapoetik und Intertextualität untersucht hat, um eine weitere Perspektive ergänzt. Dabei werden die Besonderheiten in den Strategien der multisensorischen Wahrnehmungserzeugung der spätantiken Dichtung, die sich auch aus der

⁴² Eine positive Ausnahme ist in dieser Hinsicht die Arbeit Hershkowitz (2017) zu Prudenz, die zeitgenössische Bildmedien nur auf transmedial geteilte Repräsentationsstrategien hin überprüft.

⁴³ Baumann (2011).

Evozierung anderer Sinnesbereiche speist, beleuchtet und so die Rolle der Lektüre als ästhetische Erfahrung untersucht.

Eng mit diesem literaturtheoretischen Zugriff verbunden ist eine dezidiert kulturwissenschaftliche Perspektive auf die spätantiken Texte, welche versucht, die literaturwissenschaftliche Analyse der Texte mit deren gesellschaftlichen und kulturellen Produktions- und Rezeptionsbedingungen zu kontextualisieren. Anstatt dabei eine suggestive Glättung zu einer einzigen „spätantiken Deskriptionstechnik“ vorzunehmen, betrachtet diese Arbeit dabei in Fallstudien ausgewählte Texte der drei Dichter Ausonius, Prudenz und Claudian und nutzt die Analyse der jeweiligen Instanzen von Deskription, um sie für eine Interpretation der Texte fruchtbar zu machen.

1.5 Theoretische Grundlagen

Im Folgenden soll nun der theoretische Rahmen der Arbeit skizziert werden. In diesem Kontext wird zuerst der Blick auf antike Konzeptionen von Ekphrasis und Beschreibung gerichtet, um daraus einen pragmatischen Begriff für die vorliegende Untersuchung zu gewinnen. Dies scheint umso mehr geboten, als besonders in Bezug auf die spätantike Dichtung eine eher lose Definition von Ekphrasis und dem zugehörigen Adjektiv „ekphrastisch“ gebraucht wird. In einem zweiten Schritt wird die Strategie des „Oszillierens“, das auf mehreren Ebenen die Texte prägt, sowie der Traum als literarischer (Zwischen)raum umrissen. Der Aspekt der Oszillation soll als ein Referenzrahmen für die Phänomene dienen, die oben (Kapitel 1.2) bereits umrissen worden sind. Dazu gehören solche Phänomene, die die Textkonstitution unter den Gesichtspunkten der Textualität (Text vs. Intertext), Medialität (Text vs. Bild) und Referentialität (Wahrnehmungsevozierung vs. Selbstreferentialität) betreffen. Der Traum hingegen wird, verbunden mit dem Phänomen des „Oszillierens“ als für die Deskription und deren poetologische Reflexion von allen drei Autoren genutzter Rahmen (Auson. *Cup. cruc.*, Claud. *VI Hon. praef.*, Prud. *cath.* 6) betrachtet. Daraufhin werden, auf narratologische und rezeptionsästhetische Konzepte aufbauend, relevante Kategorien der Analyse entworfen.

1.5.1 Der Begriff der Ekphrasis

Die Forschung zur Ekphrasis in und außerhalb der Altertumswissenschaften hat in den letzten vier Jahrzehnten einen kaum überblickbaren Umfang angenommen, so dass an dieser Stelle ein vollständiger Überblick nicht leistbar scheint.⁴⁴ Stattdessen soll ein Überblick über die Grundzüge gegeben sein. Generell lässt sich die Tendenz

⁴⁴ Für einen sehr umfangreichen Überblick siehe den Artikel in *DNP* Fantuzzi u. a. (2004) und jüngst Squire (2015b).

beobachten, dass sich die Forschung von der Heffernan'schen Definition der Ekphrasis als „verbal representation of a visual representation“⁴⁵ und damit als einer Auffassung einer auf Kunstgegenstände begrenzten Textsorte, wegbewegt hat und auch beschreibende Texte mit anderen Gegenständen und in anderen medialen Konfigurationen gelten lässt. Hervorzuheben ist an dieser Stelle der vom Anglisten und Medientheoretiker W. Wolf herausgegebene Sammelband.⁴⁶

Während es weiterhin Versuche gegeben hat, den Begriff der Ekphrasis als eine Textsorte zu etablieren, ist das Vorkommen des für sie wesentlichen Aspektes – d. h. die Referenzialität auf in der virtuellen und textuellen Welt (und etwa im Falle von tatsächlichen außertextuellen Bezugnahmen real) existierende Gegenstände und deren Eigenschaften auch in anderen Textsorten (Epos, Roman, Historiographie) ein zu deutliches Signal dagegen, die Ekphrasis rein generisch zu definieren. Denn obwohl es auch durchaus Texte gibt, in der die Beschreibung nicht narrativ eingebettet und nur kleiner Teil eines größeren Zusammenhanges ist, sondern etwa – wie im Falle der *imagines* Philostrats – dominanter Teil des Textes ist, so bestehen diese doch nie aus reiner Beschreibung.⁴⁷ Dies liegt nicht zuletzt darin begründet, dass Beschreibung auch immer Repräsentation und damit Interpretation ist.⁴⁸ Diesen Punkt hat für die altertumswissenschaftliche Beschäftigung der einflussreiche Artikel von D. Fowler aufgezeigt, in dessen Rahmen dieser sich mit der organischen Interaktion von Beschreibung und Erzählung auseinandersetzt.⁴⁹ Eine weitere Richtung der Ekphrasisforschung besteht in linguistisch-narratologischen Ansätzen, die um rezeptionsorientierte Ansätze zu ergänzen sind. Dabei sticht besonders die Arbeit von R. Webb hervor, die die Ekphrasisforschung maßgeblich von einer Definition des Phänomens als sujetgebunden weg zu einer den antiken Vorstellungen näherstehenden Auffassung als Textmodus mit einer bestimmten Wirkungsabsicht hinführt.⁵⁰ Unter einem textlinguistisch-narratologischen Blickpunkt sind v. a. die Arbeiten von N. Koopman und S. Adema zu nennen. Während S. Adema Vergils Tempusgebrauch in der *Aeneis*

⁴⁵ Heffernan (1993) 3.

⁴⁶ Vgl. die intermedialen und transmedialen Aspekte, die in Wolf (2007) beschrieben werden.

⁴⁷ Zu den *imagines* Elsner (2007) u. Baumann (2011). Einen wichtigen Punkt macht jedoch Squire (2015b) 20, indem er auf die Häufung spätantiker und byzantinischer Textsammlungen mit Kunstbeschreibungen unter dem Begriff *ἐκφρασεις* hinweist. Diese kontext- und zeitspezifische Verengung auf eine Kunstbeschreibung kann jedoch durchaus als spezielle Spielart eines allgemein verwendeten Textmodus aufgefasst werden.

⁴⁸ Siehe die Ausführungen in Horstkotte (2017). Problematisch an Ihrem Ansatz ist jedoch die weitgehende Verengung der Betrachtung auf die Beschreibung von Kunstgegenständen und die in den neuen Philologien verbreitete Außenperspektive auf antike Instanzen von Beschreibung. Symptomatisch dafür ist die Aussage „all ekphrases before the Renaissance were notional ekphrases“ (127), was das Vorhandensein technischer und periegetischer Ekphrasis in der Antike (um nur einige wenige Beispiele zu nennen: der Brückenbau und diverse geographische Gegebenheiten bei Caesar, die Weltwunder bei Philo von Byzanz, Architektur bei Vitruv, die Villengedichte des Statius und Plinius' Villa (5,6), Heiligtümer und Städte bei Pausanias) nicht berücksichtigt.

⁴⁹ Fowler (1991).

⁵⁰ Webb (2009).

analysiert hat und in diesem Kontext auch die Deskription linguistisch betrachtet hat,⁵¹ befasst sich die Arbeit von N. Koopman anhand einiger *loci classici* der griechischen Dichtung (Homer, Hesiod, Apollonios) mit dem Verhältnis von Deskription und Narration innerhalb der Ekphrasis, die er in den meisten Fällen als Mischform aus beiden narrativen Modi gestaltet sieht.⁵²

1.5.2 Antike Konzepte des Deskriptiven

Vor der Kaiserzeit findet sich in der griechischen und lateinischen Literatur keine einzige Erwähnung des Begriffes ἔκφρασις.⁵³ Erst in Demetrius' *de elocutione* findet sich der Begriff ἐκφράζειν⁵⁴, wobei er dort in der Bedeutung „etw. ausschmücken“ verwendet wird.⁵⁵ Der Begriff und seine Definitionen treten zuerst in den *progymnasmata* genannten griechischen Rhetorikhandbüchern auf, um dann in spätantiker und byzantinischer Zeit etabliert zu werden.⁵⁶ Im Folgenden sollen daher, ausgehend von den dort etablierten Definitionen und den in diesem Kontext erwähnten Charakteristika derselben, frühere Texte betrachtet werden, die sich ohne die Nennung des Begriffes *ekphrasis* mit der Beschreibung als sprachlichem bzw. literarischen Phänomen befassen und somit wertvolle Einsichten und für die Analyse konstitutive Kategorien bieten können. Dazu gehören die Begriffe *descriptio*, *evidentia* sowie ἐνάργεια. Zu diesem Zweck wird in Ergänzung der griechischen Texte auf lateinische, ebenfalls rhetorisch orientierte, aber den Raum der Rhetorik transzendierende Äußerungen in den *Rhetorica ad Herennium*, bei Cicero und bei Quintilian zurückgegriffen.

1.5.2.1 Die *Progymnasmata*

Bei den *progymnasmata* handelt es sich um eine von der Kaiserzeit bis in die Spätantike⁵⁷ reichende Sammlung von rhetorischen Fachtexten, die sich mit den namensgebenden Vorübungen, welche in der Vorbereitung für die Tätigkeit als Redner

51 Adema (2019).

52 Koopman (2017). Die Arbeit zeichnet sich nicht zuletzt durch ihre systematische Abhandlung der globalen, über die Altertumswissenschaften hinausgehende Forschungsgeschichte zur Deskription aus, die hier aus diesem Grund nicht wiederholt werden soll.

53 Für die Etymologie des Wortes Graf (1995).

54 Dem. *eloc.* 165: αἱ μέντοι χάριτές εἰσιν μετὰ σωφροσύνης, τὸ δὲ ἐκφράζειν τὰ γελοῖα ὁμοίον ἐστὶ καὶ καλλωπίζειν πῖθηκον.

55 Becker (1992) 5.

56 Norton (2013) 9–10.

57 Theon (1. Jh.), Ps.-Hermogenes (evtl. 3. Jh., Pattilon (1997) 41), Aphthonios (Schüler d. Libanios, 4. Jh.), Nikolaos (5. Jh.). Daneben sind ein Kommentar von Johannes v. Sardis zu Aphthonios und weitere Fragmente erhalten, siehe Webb (2009) 44 Anm. 24.

absolviert wurden, befasst.⁵⁸ Sie bieten neben einem Einblick in die Praxis rhetorischer Ausbildung wertvolle Informationen zu antiken Konzepten von Sprache und ihrer Wirkung⁵⁹ sowie zu kaiserzeitlichen und spätantiken Verhandlungen früherer Texte und Textgattungen.⁶⁰ Unter den Kapiteln, die in unterschiedlicher Anordnung Definitionen und Beispiele für die wichtigsten Elemente der Rede bieten, findet sich bei allen Autoren der *progymnasmata* auch ein solches zur *ekphrasis*.⁶¹ R. Webb hat in ihrer Monographie zur *ekphrasis* in den *progymnasmata* die wesentlichen, in allen Verhandlungen vorhandenen Bestandteile der Kapitel untersucht und folgende wesentliche Bestandteile herausgestellt: Auf eine kurze Definition des Phänomens (1) folgen eine Aufzählung von Gegenständen der *ekphrasis* (2), Verweise auf Beispiele aus als klassisch wahrgenommenen Texten (3) sowie Äußerungen zum sprachlichen Stil und der Einbettung einer *ekphrasis* in den jeweiligen pragmatischen Kontext (4).⁶² Dabei stellt R. Webb heraus, dass es in diesen antiken Definitionen weniger um den Gegenstand einer *ekphrasis* geht, wie es die moderne Eingrenzung der *ekphrasis* als verbale Repräsentation einer visuellen Repräsentation nahelegt,⁶³ sondern vielmehr um ihre intendierte Wirkung auf einen Rezipienten, nämlich das Erzeugen von innerlichen Wahrnehmungen beim Leser/Zuhörer.⁶⁴

Ἐκφρασις ἐστὶ λόγος περιηγηματικὸς ἐναργῶς ὑπ' ὅψιν ἄγων τὸ δηλούμενον.

Die *ekphrasis* ist eine herumführende⁶⁵ Rede, welche anschaulich das Gezeigte vor Augen führt.⁶⁶

Schon die Wortwahl in dieser Definition deutet auf eine Fokussierung des Phänomens auf die von R. Webb betonte Interaktion mit dem Rezipienten hin, dessen Rolle in zweifacher Hinsicht definiert wird; einerseits handelt es sich um einen λόγος περιηγηματικός, der eine Spatialität und Körperlichkeit bzw. Materialität der Erfahrung erzeugt, innerhalb derer und durch die ein περιηγεῖσθαι („herumführen“) möglich wird, und andererseits wird die Rolle einer (visuellen) Sinneserfahrung zum Ziel der

⁵⁸ Zu den *progymnasmata* allgemein Webb (2009) und (1999); Kennedy (2003).

⁵⁹ Webb (2009) 17.

⁶⁰ So lässt sich etwa beobachten, dass viele Beispiele für gelungene Redeteile nicht bei den Rhetorikern, sondern den Historiographen (v. a. Herodot und Thukydides) entlehnt werden. Dazu Matijašić (2018) 173–176. Dies gilt besonders für die Kapitel der *progymnasmata* zur *ekphrasis*, in denen die *nyktomachia* des Thukydides als Paradebeispiel herangezogen wird. Aber auch die lateinischen rhetoriktheoretischen Texte beziehen ihre Beispiele aus Dichtung und anderen Gattungen, siehe Zanker (1981) 301.

⁶¹ Eine Übersicht bei Kennedy (2003) xiii.

⁶² Webb (2009) 50.

⁶³ Eine Auswahl einflussreicher Studien in diese Richtung, welche von der *ekphrasis* als Modus einer Rede in Richtung einer Textart bzw. Gattung verengen, sind Lessing (1766); Friedländer (1912); Boehm (1995); Heffernan (1993); Mitchell (1994); Wagner (1996); Wandhoff (2003).

⁶⁴ Webb (2009) 51.

⁶⁵ Περιηγηματικός wird von Kennedy (2003) 45 als „descriptive“ übersetzt, was den räumlich-materiellen Charakter hinter dem Begriff jedoch nicht genügend beachtet. Vgl. Webb (2009) 51–52.

⁶⁶ Theon *progymn.* 118,7.

ekphrasis durch die Formulierung ὑπ'ὅψιν ἄγειν gemacht.⁶⁷ In dieselbe Richtung bewegen sich auch die Äußerungen am Ende des Kapitels bei Theon, welche die anzustrebenden Qualitäten der *ekphrasis* hervorhebt, nämlich σαφήνεια (Klarheit) und ἐνάργεια (Anschaulichkeit)⁶⁸, welche nur knapp die tatsächliche visuelle Erfahrung verfehlt (τοῦ σχεδὸν ὁρᾶσθαι).⁶⁹ Ps.-Hermogenes, dessen Kapitel zur *ekphrasis* wesentlich kürzer gehalten ist, nimmt diesen medialen Bruch in der Kommunikation mit dem Rezipienten auf und betont, dass das Ziel darin bestehe, aus der (akustischen) Rezeption (fast!) eine visuelle Wahrnehmung zu machen (δεῖ γὰρ τὴν ἐρμηνείαν διὰ τῆς ἀκοῆς σχεδὸν τὴν ὄψιν μηχανᾶσθαι).⁷⁰

1.5.2.2 Die *Rhetorica ad Herennium*

Dass die Beschreibung letztlich Wahrnehmungen evozieren soll und es dabei keine Rolle spielt, ob dieser Wahrnehmung ein objektiv festzumachender Gegenstand in der Realität zugrundeliegen muss, zeigen hingegen die Ausführungen im Rahmen einer Betrachtung der anonymen *Rhetorica ad Herennium* aus dem frühen 1. Jh. v. u. Z.⁷¹:

*Descriptio nominatur, quae rerum consequentium continet perspicuam et dilucidam cum gravitate expositionem.*⁷²

Als Beschreibung wird bezeichnet, was eine klare und deutliche Darlegung sich als Folge ergebender Dinge mit einer gewissen Eindringlichkeit enthält.

Der Verfasser legt also für die *descriptio* einerseits das Kriterium des *perspicuum* und *dilucidum* an, was der Tradition der oben umrissenen Forderung nach σαφήνεια und ἐνάργεια entspricht. Damit reiht die Definition sich in die griechische Tradition ein, bemerkenswert ist jedoch die Forderung nach einer *expositio rerum consequentium*, d. h. der Sache nach von Dingen, die sich zwar logisch ergeben könnten, aber in der Pragmatik der Redesituation dennoch nur als virtuelles Ereignis figurieren.⁷³ In diesem rhetorischen Kontext handelt es sich dabei um Schreckensszenarien, die als imminently geschildert werden, um die Zuhörenden von der Position des Sprechers zu überzeugen.⁷⁴ Damit verbunden ist jedoch auf einer abstrakteren Ebene auch die

⁶⁷ Eine Konzeptualisierung, welche sich schon bei Aristoteles findet (πρὸ ὁμμάτων ποιεῖν; Aristot. *rhet.* 1411b 24–25).

⁶⁸ Zum Konzept der ἐνάργεια und verwandter Begriffe Zanker (1981). Zanker sieht den Begriff in seiner Bedeutung als „Anschaulichkeit“ schon im Hellenismus etabliert und durch den Einfluss der prominenten Philosophenschulen, v. a. derjenigen Epikurs, in die „Literaturkritik“ eingedrungen.

⁶⁹ Theon *progymn.* 119,29.

⁷⁰ Ps.-Hermogenes *progymn.* 10,25.

⁷¹ Zu den *Rhetorica ad Herennium* und ihrer Datierung sowie Autorschaft McCall (1969).

⁷² *Rhet. Her.* 4,39,51.

⁷³ Aristoteles (*rhet.* 1410b) dagegen hatte von einer Beschreibung des Zukünftigen (τὰ μέλλοντα) abgeraten und auf das Gegenwärtige (τὰ παρτόμενα) als Gegenstand verwiesen.

⁷⁴ In der direkten Folge (*Rhet. Her.* 4,51) wird ein Beispiel präsentiert, in dem eine Person im Falle des Freispruchs wie ein wildes Tier in der Stadt wüten wird: *sicut e cavea leo emissus aut aliqua taeterrima*

Vorstellung davon, dass die *descriptio* nicht zwangsläufig reale Gegenstände zum Inhalt hat, sondern eben auch solche, die nur beim Rezipienten der Rede evoziert werden sollen, und das *cum gravitate*, also mit einer Eindringlichkeit bzw. Eindrücklichkeit. Damit stehen die *rhethorica ad Herennium* in gewisser Weise in der Tradition aristotelischer Vorstellungen, die aus diesem Grund – der inhaltsoffenen Natur der antiken Konzeptualisierung – viele ihrer Beispiele aus Homer beziehen können.⁷⁵

1.5.2.3 Cicero

In diese Tradition der Konzeptualisierung von *descriptio* ordnet sich in der Folge auch Cicero ein, wenn er die reine Klarheit des Ausdrucks von der Eindrücklichkeit differenziert:

*Est enim haec pars orationis quae rem constituat paene ante oculos, is enim sensus attingitur: sed ceteri tamen, et maxime mens ipsa moveri potest. Sed quae dicta sunt de oratione dilucida, cadunt in hanc illustrem omnia; est enim pluris aliquanto illustre quam illud dilucidum: altero fit ut intellegamus, altero vero ut videre videamur.*⁷⁶

Denn dies ist der Bereich der Rede, der ihren Gegenstand beinahe vor die Augen bringt: Dieser Sinn wird nämlich dabei berührt. Dennoch können auch die übrigen Sinne und besonders auch der Geist selbst bewegt werden. Was jedoch über den klaren Ausdruck gesagt worden ist, das fällt in seiner Gesamtheit auch in den Bereich dieser eindrücklichen Rede. Denn das Eindrückliche ist einiges mehr wert als jenes Klare: Durch das eine geschieht, dass wir etwas nachvollziehen, durch das andere aber, dass wir es zu sehen scheinen.

Besonders bemerkenswert ist in der Definition Ciceros die Tatsache, dass dieser, obwohl er dem *visus* den Primat einräumt, dennoch auch die anderen Sinne (*ceteri*) involviert sieht. Diese Ansicht wiederholt er in seiner Diskussion der Metapher in *de oratore* 3,40,161, wo er einige Junktoren bespricht, die mit der Qualität einer Sinneswahrnehmung arbeiten (etwa die *dulcitus orationis*), diese würden jedoch von den die visuelle Wahrnehmung betreffenden Metaphern bei weitem an Wirkung übertroffen (*sunt ducta a ceteris sensibus, illa vero oculorum multo acriora*).

Eine selbstreferentielle Anwendung dieser Evozierung von Sinneswahrnehmungen lässt sich im Rahmen der Rede *pro Milone* beobachten, die ihrerseits die in der *narratio* erfolgte Schilderung des tödlichen Zusammentreffens der Streitparteien auf der *via Appia* (Mil. 28) erneut aufnimmt:

belua soluta ex catenis, volitabit et vagabitur in foro, acuens dentes in unius cuiusque fortunas, in omnes amicos atque inimicos, notos atque ignotos incursitans, aliorum famam depeculans, aliorum caput obpugnans, aliorum domum et omnem familiam perfringens, rem publicam funditus labefactans.

⁷⁵ Vgl. Arist. *rhet.* 1411b, wo Aristoteles auf Homer (κέχρηται πολλαχού Ὅμηρος) als Paradebeispiel für dieses Vorgehen verweist.

⁷⁶ Cic. *part.* 20.5–10.

*Si haec non gesta audiretis, sed picta videretis, tamen appareret uter esset insidiator, uter nihil mali cogitaret, cum alter veheretur in raeda paenulatus, una sederet uxor. Quid horum non impeditissimum? vestitus an vehiculum an comes? quid minus promptum ad pugnam, cum paenula inretitus, raeda impeditus, uxore paene constrictus esset? – Videte nunc illum, primum egredientem e villa, subito: cur? vesperi: quid necesse est? tarde: qui convenit, praesertim id temporis?*⁷⁷

Wenn ihr diese Handlungen nicht anhören würdet, sondern sie gemalt sehen könntet, dann würde sich dennoch klar zeigen, wer von beiden den Hinterhalt gelegt hatte, wer von beiden nichts Übles im Sinn hatte, wo doch der andere im Reisemantel im Wagen fuhr, begleitet von seiner Gattin. Was daran wäre nicht äußerst hinderlich? Die Kleidung, das Fahrzeug, die Begleitung? Was wäre weniger bereit für ein Scharmützel als die Tatsache, dass er in seinen Mantel eingewickelt, vom Wagen behindert, ja von seiner Frau fast gefesselt war? Betrachtet nun jenen, wie er sein Gut verlässt, ganz plötzlich: Warum? Am Abend: Wozu wäre das nötig? Verspätet: Wie passt das zusammen, besonders zu dieser Zeit?

Zu Beginn der Passage eröffnet Cicero für den Rezipienten eine Dichotomie zwischen der Schilderung der Ereignisse (*gesta*) und deren bildlicher Wiedergabe (*picta*), die mit der konzeptuellen Unterscheidung in der Rezeption von *audire* und *videre* einhergeht, macht dann jedoch nach der so erfolgten Markierung der Bildlichkeit den Rezipienten zum Sehenden, indem er eine suggestive *descriptio* entwirft, die aus einer Abfolge von Trikola auf verschiedenen Ebenen besteht. Während die Beschreibung Milos als hinderlich bekleidet (*paenulatus*), in einem langsamen Wagen unterwegs (*in raeda*) und von der Anwesenheit seiner Frau behindert (*una...uxor*) das erste visuelle „Bild“ ergibt, wird diese visuelle Ebene um die Evozierung haptischer Eindrücke erweitert, die allesamt dem Eindruck einer Behinderung des Angeklagten zuarbeiten (*inretitus...impeditus...paene constrictus*). Daraufhin richtet Cicero den „Blick“ des Rezipienten auf Clodius (*videte nunc illum*). Dessen allesamt adverbialen Deskripteme⁷⁸ (*subito...vesperi...tarde*) werden nun jedoch einzeln aufgegriffen und so die intendierte Wirkung der *descriptio* gleich mitgeliefert: Die beim Rezipienten auszulösenden Empfindungen, d. h. die Skepsis gegenüber dem von Cicero inszenierten Verhalten des Clodius, wird direkt formuliert.

1.5.2.4 Quintilian zur ἐνάργεια

Eine der wichtigsten Stellen zur *descriptio* und der ihr zugrundeliegenden ἐνάργεια bzw. *evidentia* ist die recht ausführliche und über die knappen Ausführungen beim Autor der *Rhetorica ad Herennium* und Cicero hinausführende Besprechung derselben bei Quintilian im Kontext der *ornamenta orationis*:⁷⁹

⁷⁷ Cic. *Mil.* 54.

⁷⁸ Der in der vorliegenden Arbeit verwendete Begriff des Deskriptems ist der Konzeptualisierung des Deskriptiven bei Werner Wolf entlehnt. Wolf (2007) 31: „In sum, the descriptive – similar to the frame ‘narrative’ – is a multifactorial cognitive frame. It consists of a number of ‘descriptemes’ which may be realized to a higher or lesser extent in individual artefacts.“

⁷⁹ Für eine ausführliche Untersuchung der Passage Quintilians zur Anschaulichkeit v. a. unter dem Aspekt der *enumeratio* und *amplificatio* sei auf die methodologischen Ausführungen in Backhaus

*Itaque ἐνάργειαν, cuius in praeceptis narrationis feci mentionem, quia plus est evidentia uel, ut alii dicunt, repraesentatio quam perspicuitas, et illud patet, hoc se quodam modo ostendit, inter ornamenta ponamus. Magna uirtus res de quibus loquimur clare atque ut cerni uideantur enuntiare.*⁸⁰

Deshalb müssen wir die ἐνάργεια, die ich im Rahmen der Vorgaben zur narratio erwähnt habe, zu den Mitteln zur Ausschmückung zählen. Schließlich ist sie mehr eine Anschaulichkeit oder, wie andere sagen, mehr eine Wiedergabe als Klarheit; das eine nämlich liegt offen, während das andere sich in gewisser Weise aktiv zeigt. Eine große Tugend ist es, die Dinge, über die wir sprechen, klar und sogar so zu benennen, dass sie erkannt zu werden scheinen.

Auffällig ist, dass Quintilian die ἐνάργεια, die er als *evidentia* übersetzt sehen will, als eine aktive Macht sieht, die sich nicht nur zeigt (*patet*), sondern auf den Rezipienten aktiv einwirkt (*se...ostendit*). Diese Sicht lässt sich einerseits gut in Quintilians Bild einer Rhetorik einfügen, die von der performativen Kraft und der damit verbundenen Verkörperung der Inhalte bzw. deren Vortrages lebt,⁸¹ legt aber ebenso einen weiteren Schwerpunkt in seiner Betrachtung des Phänomens, indem er eine weitere Übertragung ins Lateinische nennt, nämlich als *repraesentatio*, also als eine Wiedergabe der Dinge. Damit lassen sich zwei Kernaspekte der Definition festhalten: Zum einen stellt Quintilian die Wirkung der Beschreibung ins Zentrum der Aufmerksamkeit, zum anderen zieht er gewissermaßen eine Zwischenebene ein, die ein Bewusstsein für die Mittelbarkeit der Beschreibung verdeutlicht, deren Ergebnis eine *repraesentatio* sei.

In der Folge unterscheidet er die *evidentia/repraesentatio* erneut von der bloßen Klarheit des Ausdrucks und betont, dass die von dieser Eigenschaft geprägte Rede einen Richter nicht bloß informiere, sondern auch beeindrucke. Dabei ist es für Quintilian von besonderem Interesse, dass dieser Richter sich dann nicht bewusst sei, dass er belehrt werde (*sibi narrari credit*), sondern ihm die Eindrücke in den Geist gepflanzt würden (*exprimi et oculis mentis ostendi*).⁸² Während also aus einer Produktionsperspektive Interesse an der Mittelbarkeit der Beschreibung besteht, soll die Wirkung beim Rezipienten möglichst unmittelbar erzielt werden.

Nachdem Quintilian in dieser Weise die Grundabsichten umrissen hat, werden die Ausführungen aus einer linguistischen Perspektive interessant, da er einige deskriptive Mechaneme umreißt, deren Wirkung die *evidentia/repraesentatio* ist. Einige, so schreibt er, würden sie in alle Einzelheiten zerteilen und so ihre Zahl immer weiter mehren (*non equidem in omnis eam particulas secabo, quarum ambitiose a quibusdam numerus augetur*)⁸³ – eine Lektüre dieser uns unbekannten definitorischen Versuche

(2019) 9–42 verwiesen. Zur Anschaulichkeit als ästhetischem Kriterium Otto (2009), zu Quintilian 108–124. Die Diskussion der *enargeia* bei Quintilian untersucht weiterhin Webb (2009) 107–114.

⁸⁰ Quint. inst. 8,3,61,3.

⁸¹ Quintilian äußert sich in dieser Richtung weiterhin auch in 4,2,64 (*quid ueri non dicendum sed quodammodo etiam ostendendum est*) und 6,2,32 (*non tam dicere uidetur quam ostendere, et adfectus non aliter quam si rebus ipsis intersimus sequentur*). Siehe auch Berndt (2014).

⁸² Quint. inst. 8,3,62,5.

⁸³ Quint. inst. 8,3,63,1.

wäre ein Desiderat –, er jedoch wolle nur die wichtigsten umreißen (*maxime neccessarias attingam*).

Die erste Möglichkeit, die nötige *evidentia* zu erzeugen, sei, mit Worten ein Gesamtbild der Dinge zu erzeugen (*genus, quo tota rerum imago quodam modo verbis depingitur*). Dabei kommt es Quintilian auf die Aufzählung von einzelnen Details an, die dieses Gesamtbild erzeugen sollen, was er an einem Beispiel aus den Verrinen illustriert:

*Plurimum in hoc genere sicut ceteris eminet Cicero: an quisquam tam procul a concipiendis imaginibus rerum abest ut non, cum illa in Verrem legit: 'stetit soleatus praetor populi Romani cum pallio purpureo tunicaque talari muliercula nixus in litore', non solum ipsos intueri uideatur et locum et habitum, sed quaedam etiam ex iis quae dicta non sunt sibi ipse adstruat? Ego certe mihi cernere uideor et uultum et oculos et deformes utriusque blanditias et eorum qui aderant tacitam auersionem ac timidam uerecundiam.*⁸⁴

Mit Abstand sticht hier, wie auch in anderen Spielarten, Cicero hervor: würde irgendjemand so weit vom Erfassen von Bildern der Dinge entfernt sein, dass er nicht, wenn er folgendes in den Reden gegen Verres liest: „Es stand in Hausschuhen ein Prätor des römischen Volkes, in einem purpurnen Mantel und knöchellanger Tunika am Strand, gestützt auf ein Weibsbild“ denken würde, nicht nur diese Personen selbst zu betrachten und den Ort und ihr Gebaren, sondern sogar gewisse Dinge, die nicht gesagt worden sind, sich dazu noch einbildete? Ich jedenfalls bilde mir ein, das Gesicht, die Augen, die unsäglichen Schmeicheleien beider mitzubekommen, ebenso aber auch die stille Abwendung und ängstliche Zurückhaltung derjenigen, die vor Ort waren.

Die von Quintilian herangezogene Stelle (Cic. Ver. 2,5,86) zeichnet sich durch eine recht parataktische Aufzählung einzelner Details aus, so soll Verres imaginiert werden als mit Hausschuhen, einem Mantel und einer langen Tunika bekleidet, während er sich weiterhin noch auf eine *muliercula* (ein stark wertender, auf die *affectus* der Zuhörer einwirkender Begriff)⁸⁵ gestützt habe. Auch wird das Geschehen sehr knapp über den Ablativus loci *in litore* verortet, sodass *locus* und *habitus* beim Rezipienten evoziert sind. Umso spannender ist die von Quintilian angeschlossene Schilderung seiner eigenen Rezeption dieser Passage, von der er angibt, dass er sich durch die Angabe dieser Details weitere Dinge, die nicht benannt worden sind (*quae dicta non sunt*), dazu ausmalen konnte, unter denen sich sowohl weitere Details der beiden Personen (*vultum et oculos*), ihr Verhalten (*deformes...blanditias*), aber auch die Reaktion der Umstehenden (*tacitam auersionem ac timidam uerecundiam*) befinden.⁸⁶ Dieser Gedanke steht der modernen Rezeptionsästhetik sehr nahe und wird auch zum Ende der Passage zur *evidentia* noch einmal anthropologisch begründet (Quint. inst.

⁸⁴ Quint. inst. 8,3,64,1–65,1.

⁸⁵ Zur Wirkung auf die *affectus* der Zuhörer bei Quintilian durch den Einsatz bestimmter Sprachregister und Idiome vgl. Quint. inst. 8,4,1,1: *Prima est igitur amplificandi uel minuendi species in ipso rei nomine, ut cum eum qui sit caesus 'occisus', eum qui sit improbus 'latronem', contraque eum qui pulsauit 'attigisse', qui uulnerauit 'laesisse' dicimus.*

⁸⁶ Dozier (2013) 144.

8,3,71,2: *ad se refert quisque quae audit, et id facillime accipiunt animi quod agnoscunt*).⁸⁷

Gleichzeitig betont das Verb (*sibi!*) *videri* gleich an zwei Stellen – nämlich sowohl im Falle des imaginierten zum *concupere* Unfähigen (*quisquam tam procul a concipiendis imaginibus rerum*) als auch in der Reflexion Quintilians eigener Rezeption – den konzeptuellen Abstand von der völligen Immersion in die evozierte Wahrnehmung, das bezeichnenderweise mit dem die Wahrnehmung nicht auf einen einzelnen Sinn festschreibenden Verb *cernere* steht (*inst.* 8,3,66).⁸⁸

Eine solche Erzeugung von *evidentia/repraesentatio* sieht Quintilian in einem weiteren ciceronischen Beispiel umgesetzt, das er selbst explizit als *descriptio* bezeichnet (*inst.* 8,3,66):

Interim ex pluribus efficitur illa quam conamur exprimere facies, ut est apud eundem (namque ad omnium ornandi uirtutum exemplum uel unus sufficit) in descriptione conuiuii luxuriosi: 'Videbar uidere alios intrantis, alios autem exeuntis, quosdam ex uino uacillantibus, quosdam hesternae ex potatione oscitantibus. Humus erat immunda, lutulenta uino, coronis languidulis et spinis cooperta piscium.' Quid plus uideret qui intrasset?

Bisweilen wird jener Anblick, den wir auszudrücken versuchen, aus noch mehr Einzelheiten erzeugt, wie es bei demselben (denn ein einziger genügt als Beispiel für alle Tugenden des Ausschmückens) in der Beschreibung eines ausschweifenden Gelages geschieht: „Ich schien manche kommen sehen, andere hingegen heraustreten, einige vom Wein wanken, manche, noch vom gestrigen Besäufnis benommen, gähnen. Der Boden war verschmutzt und mit Wein besudelt, mit welken Kränzen und Fischgräten bedeckt.“ Was darüber hinaus hätte einer gesehen, der dort eingetreten wäre?

Auch in dieser Stelle sieht Quintilian die *evidentia/repraesentatio* in der Zusammenstellung einer Vielzahl von Einzelinformationen (*ex pluribus*), die sowohl die im Kontext des Gelages agierenden Personen (*intrantes...exeuntis...vacillantibus...oscitantibus*) als auch weitere Aspekte des Ortes in Gestalt der Verwüstung (*humus...immunda, lutulenta uino, coronis languidulis et spinis cooperta*) vorführen. Dieses Vorgehen einer auf mehrere Ebenen geordneten parataktischen Vorführung einzelner, thematisch zusammengestellter Aspekte im von Quintilian genutzten Auszug aus Ciceros verlor-

⁸⁷ „Ein jeder bezieht, was er hört, auf sich, und die Geister empfangen am leichtesten das, was sie erkennen.“ Diese Überzeugung findet sich ebenfalls und sehr ähnlich verbalisiert auch im Lob des Lysias bei Dionysios (Lys. 7: ἔχει δὲ καὶ τὴν ἐνάργειαν πολλὴν ἢ Λυσίου λέξις. αὐτὴ δ' ἐστὶ δύναμις τις ὑπὸ τὰς αἰσθήσεις ἄγουσα τὰ λεγόμενα, γίνεταί δ' ἐκ τῆς τῶν παρακολουθούντων λήψεως. ὁ δὲ προσέχων τὴν διάνοιαν τοῖς Λυσίου λόγοις οὐχ οὕτως ἔσται σκαῖος ἢ δυσάρεστος ἢ βραδὺς τὸν νοῦν, ὅς οὐχ ὑπολήψεται γινόμενα τὰ δηλούμενα ὁρᾶν καὶ ὥσπερ παροῦσιν οἷς ἂν ὁ ῥήτωρ εἰσάγῃ προσώποις ὁμιλεῖν). Zanker (1980) 297. Bemerkenswert ist die Erwähnung der Sinne (τὰς αἰσθήσεις) im Plural an dieser Stelle.

⁸⁸ Für Quintilian ist neben der Erzeugung von Wahrnehmungen beim Rezipienten eine vorausgehende eigene *phantasia* des Redners elementar (Quint. *inst.* 11,2,21–22 als *imagines* bezeichnet), vgl. auch ps.-Longin 15. Zur *phantasia* bei Aristoteles Scheiter (2012). Zur Rolle der *phantasia* in der Erzeugung der Wahrnehmungen Webb (2009) 107–130.

rener Rede *pro Gallio* wird von dem spätkaiserzeitlichen Rhetoriker Aquila Romanus, der neben dem Titel der Rede auch ein weiteres, den Hörsinn ansprechendes Fragment hinzufügt (*fit clamor, fit convicium mulierum, fit symphoniae cantus*),⁸⁹ wird von diesem als λεπτολογία definiert. Dieses Stilmerkmal der Beschreibung hat M. Roberts als zentral für die Ästhetik gerade epischer Dichtung herausgestellt und verweist auf die intensivierte Verwendung in der Spätantike:

Here are many of the techniques we have found in late antique poetry: the analysis of a scene or event into its constituent parts; composition by enumerative sequence; frequent use of figures of parallelism (and, in the case of chiasmus, variation); and a tendency to favor short units of composition (commata rather than cola).⁹⁰

Im Anschluss wird genau dieser Detailgrad und dessen Skalierung weiter ausgeführt, indem das Beispiel einer *eversio urbis* genutzt wird, um die Skala zwischen der bloßen Nennung eines solchen Ereignisses als Bericht (*nuntius*) und der Füllung des Begriffes (*si aperias haec, quae verbo uno inclusa erant*) und damit Ausschmückung mit deskriptiven Details, die sowohl visuelle (*flammae*) als auch akustische Reize (*fragor*) evozieren, abzustecken. Auch die verschiedenen Geräusche einer *eversio urbis* sieht Quintilian, der mit diesem Beispiel selbst eine äußerst gelungene *descriptio* bietet, durch ein Detail (*unus quidam sonus*), das es hervorzuheben gilt, vertreten. Daraufhin werden verschiedene Personengruppen und deren Verhalten aufgezählt, wobei auch hier einzelne Aktionen und Merkmale auf einer tieferen Ebene die *evidentia* erzeugen, etwa in der Beschreibung der *acti ante suum quisque praedonem catenati* („die jeweils von ihrem Räuber vorangetriebenen und in Ketten Gelegten“). Denn während die *descriptio* auf einer Makroebene schon aus segmentartigen Einzelheiten gebildet wird, ist auf einer niedrigeren Mikroebene auch die Beschreibung eines Details aus solchen geschaffen.

Die Ästhetik dieses Vorgehens bringt Quintilian daraufhin in einer sentenzartigen Feststellung auf den Punkt, indem er betont, dass all diese Dinge in dem Konzept der *eversio urbis* enthalten seien, es aber weniger Wert habe, es als Gesamtkonzept mit einem Wort zu benennen, als alle Einzelheiten zu benennen (*minus est tamen totum dicere quam omnia*).⁹¹ In die Nähe zu dem bereits hinsichtlich der Bemerkungen der *Rhetorica ad Herennium* hervorgehobenen Aspekt der Virtualität der Beschreibung gerückt werden diese Ausführungen Quintilians nicht zuletzt durch die Bemerkung, dass eine solche Beschreibung mitnichten auf die Wiedergabe des Tatsächlichen abzielen muss, sondern nur der Wahrheit nahestehen solle (*veri similia*), was auch ein freies Ergänzen plausibler Elemente (*falso adfingere quidquid fieri solet*) nicht ausschließt.⁹² Dieser rezeptionsorientierte Zugriff ist schließlich auch in der Aussage

⁸⁹ Dieser Teil der Rede ist erhalten als Cic. *orat. fr.* A 6.1.

⁹⁰ Roberts (1989) 44. Vgl. Roberts (1993) 141.

⁹¹ Quint. *inst.* 8,3,69,5.

⁹² Quint. *inst.* 8,3,70,1.

Quintilians zu fassen, dass eine bloße Nennung des Ereignisses die Gemüter der Zuhörer nicht durchdringe (*in affectus minus penetrat*), wobei es sich bei dieser Einschätzung selbst um eine sehr eindrückliche Metapher handelt.⁹³

Ein weiterer für die Untersuchung relevanter Aspekt wird von Quintilian in Form der Thematisierung von in die *descriptio* integrierten Affektbeschreibungen besprochen. Eine Klarheit (*claritas*) sei auch durch das Beifügen von Adjektiven (*ex accidentibus*) zu erreichen, wobei Quintilian zwei Beispiele anführt, um diesen Effekt zu verdeutlichen: Während es sich im ersten Fall um eine Aussage eines Erzählers (Aeneas) handelt (*mihi frigidus horror membra quatit gelidusque coit formidine sanguis*), wird im zweiten Beispiel sowohl aus der Perspektive des Erzählers als auch aus einer internen Perspektive beschrieben (*trepidae matres pressere ad pectora natos*). Beide Beispiele sind der *Aeneis* (3,29–30 bzw. 7,518) entnommen und weisen damit erneut den transgenerischen Ansatz antiker Konzeptualisierungen von Beschreibung und Anschaulichkeit nach. Reflexe dieses Sachverhaltes finden sich auch andernorts, wo die *descriptio* mithin als Revier der *poetae* verbrämt wird, etwa bei Plinius d. J., jedoch dort dabei auch als notwendige Zutat der Rhetorik präsentiert wird (*epist.* 7,9,8: *nam saepe in oratione quoque non historica modo sed prope poetica descriptionum necessitas incidit*).⁹⁴ Dabei ist zu beachten, dass Plinius sich nicht nur selbst als Dichter von Hendekasyllaben stilisiert, sondern die *descriptio* ebenso auch in seinen Briefen eine prominente Rolle einnimmt, am intensivsten sicherlich in seinen Villenbriefen (2,17 und 5,6).⁹⁵

Weiterhin ist auffällig, dass beide Beispiele sich (vornehmlich) mit Wahrnehmungen taktiler Natur befassen. So werden einerseits Verben einer physischen, eher gewaltsamen Handlung verwendet (*quatit*, *pressere*) und andererseits weitere taktile Reize durch die Adjektive *frigidus*, *gelidus* und *trepidae* (was auch visuell erfahrbar zu denken wäre) evoziert, womit dem Rezipienten ein Hineinfühlen in die handelnden Charaktere ermöglicht wird.

Ein weiterer Aspekt einer solchen Involvierung des Rezipienten in die Handlungen der beschriebenen Welt bespricht Quintilian – ebenfalls anhand kanonischer Epik – mit der Erzeugung von Anschaulichkeit mit den Mittel sowohl einer ἔμφασις, d. h. der Aufladung eines Begriffes mit einer umfänglicheren Bedeutung (Quint. *inst.* 8,3,84,1 *plus significat quam dicit*) als auch einer Erzeugung von Anschaulichkeit durch die Mittel des Versbaus:

⁹³ Ähnliche Junktoren sind in diesem Kontext auch bei Cicero nachweisbar, vgl. Cic. *part.* 123,7 *Uter enim definiendo describendoque verbo magis ad sensum iudicis opinionemque penetrarit [scil. vincat neccesse]*.

⁹⁴ In der Dichtungstheorie wiederum steht Horaz (*ars poet.* 14–23) dem übertriebenen Einsatz der *descriptio* kritisch gegenüber. Vgl. die Ausführungen zu den strukturellen Aspekten der Deskription in Kapitel 1.5.3.2.

⁹⁵ Zur Ästhetik in den Villenbriefen des Plinius Lefèvre (1977).

Prior [species emphaseos] est apud Homerum, cum Menelaus Graios in equum 'descendisse' ait – nam uerbo uno magnitudinem eius ostendit, et apud Vergilium: 'demissum lapsi per funem': nam sic quoque est demonstrata altitudo. Idem Cyclopa cum iacuisse dixit 'per antrum', prodigiosum illud corpus spatio loci mensus est.

Ersteres [Vorkommen der *emphasis*] gibt es bei Homer, wenn Menelaos sagt, dass die Griechen in das Pferd „hinabgestiegen“ seien. Denn mit einem einzigen Wort führt er so dessen Größe vor. Aber so auch bei Vergil: „An einem heruntergelassenen Seil heruntergeglitten“: hier wird so ebenfalls die Höhe vorgeführt. Ebenso hat er, als er sagte, dass der Zyklop sich ‚quer durch die Höhle‘ erstreckte, die monsterhafte Riesenhaftigkeit seines Körpers durch die Größe des Ortes ermessen.

Während es Quintilian bei diesen Beispielen zumindest explizit nur auf den suggestiven Wert der Begriffe ankommt – im Falle von „*in equum descendisse*“ eben auf die in dem Begriff des „in etwas Herabsteigens“ implizierte, fast katabatische Dimension der Bemannung des trojanischen Pferdes –, deuten die weiteren Beispiele aus der Aeneis an, dass eine solche *emphasis* für Quintilian (wenn auch nicht ausgesprochen) mit einem der Sache dienlichen Versbau einhergeht. So deutet die Bemerkung, dass die Griechen sich über ein herabgelassenes Seil haben heruntergleiten lassen, natürlich an, dass sie sich in einer gewissen Höhe befunden haben müssen, diese räumliche Erfahrbarkeit der Bewegung zeigt sich jedoch auch in der Sperrung von *demissum...per funem*.⁹⁶ Zu dieser Visualisierung der Länge des Seiles durch Hyperbaton tritt im Falle der Beschreibung der Kyklophenhöhle in *Aen.* 3,631–632 jedoch zusätzlich zu demselben noch ein weiteres Mittel, nämlich das Enjambement (*iacuitque per antrum / immensus*), wobei das Attribut *immensus* zu Beginn des neuen Verses sehr offensiv die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf die gewünschte ästhetische Wirkung zu richten vermag, da es sowohl die raumgreifende Wirkung des schlafenden Kyklophen in der engen Höhle erzeugt als auch durch die Natur der *emphasis* selbstreferentiell wirkt.

1.5.2.5 Zwischenfazit: *descriptio* vs. ἔκφρασις

Als für die Analyse relevante Kernaspekte des Phänomens, das von den *progymnasmata* und anderen spätkaiserzeitlichen Texten als ἔκφρασις, von den spätrepublikanischen und frühkaiserzeitlichen lateinischen teilweise als *descriptio*, teilweise nur über das Wirkungsprinzip der ἐνάργεια bzw. *evidentia* definiert wird, ist festzuhalten, dass sie als inhaltlich ungebunden und gattungsunabhängig konzeptualisiert sind.⁹⁷ Im Gegenteil weisen die von diesen Texten genutzten Beispiele aus der jeweiligen literarischen Tradition eine große Aufmerksamkeit für die Dichtung Homers und Vergils auf, was sich mit der Beobachtung deckt, dass die Inhalte nicht nur weitge-

⁹⁶ Verg. *Aen.* 2,262.

⁹⁷ Dazu die kondensierte Anmerkung von Innocenti (1994) im Abstract ihres Beitrages: „Ancient Roman rhetoricians do not offer a systematic theory of vivid description in their rhetorical treatises, perhaps because it was treated at the early stages of a student's education and because it may be produced in various ways to achieve various purposes.“

fächert sind, sondern sogar durchaus virtueller Natur sein können. Weiterhin wurde in den angeführten Beispielen eine Aufmerksamkeit der Ausführungen für die über den Gesichtssinn hinausgehende Evozierung von Wahrnehmungen anderer Sinnesbereiche und für „bildgebende“ Verfahren in Syntax und Versbau beobachtet. Dazu gesellt sich das Konzept, dass eine Aufteilung eines Ganzen in die Aufzählung seiner Einzelteile einen Mehrwert gegenüber der bloßen Ansprache des Ganzen zu besitzen vermag.

Dabei ist festzuhalten, dass diese Beispiele aus Dichtung und anderen Gattungen in den meisten Fällen in die *narratio* integriert sind, was eine Konzeptualisierung als organisch einsetzbaren Teil eines Textes nahelegt, also über die Grenzen von abgesetzten und isolierten Ornamenten eines Textes hinaus zu denken ist und damit vielmehr auf allen Ebenen der Textgestaltung zu betrachten ist. Damit wird die übliche Betrachtung der Beschreibung in antiken Texten, die sich durch die begriffliche Verengung auf Kunstbeschreibungen oft eher mit Makrostrukturen der Texte befasst, wesentlich erweitert. In diesem Sinne wird im Rahmen dieser Arbeit eine begriffliche Unterscheidung vorgenommen, indem von beschreibenden Texten – egal, ob Halbvers oder längere Passage – als *deskriptiv* bzw. *Description* gesprochen wird. Dahingegen werden solche Passagen, die zumeist anhand eines tatsächlichen merklich isolierten, d.h. im Text von der restlichen Narration abgrenzbaren Gegenstandes (etwa ein Kunstwerk, aber auch eine epische Landschaft) bzw. einen Diskurs zur Gattung aktualisieren oder einen solchen zur Produktion von Literatur und deren Rezeption führen, in ersterem Fall als *ekphrasis* bzw., wenn sie selbstreferentiell angelegt sind, *Metadeskription* bezeichnet.⁹⁸ Dieser Unterscheidung liegt die Erkenntnis der Forschung zu zwei zentralen Punkten zugrunde: Zum einen, dass eine solche Beschreibung v. a. in der Dichtung neben der Pragmatik des eigentlichen Narrativs häufig auch eine Aussage zur Ästhetik und Poetik des jeweiligen Literaten tätigt bzw. diese selbstreferentiell in die Wahrnehmung des Rezipienten befördert. Diesen Sachverhalt haben etwa mehrere monographische Studien zu Ovid gezeigt.⁹⁹ Zum anderen fungieren diese metadeskriptiven Instanzen von Beschreibung als Schlüssel für den Rezipienten, einen Text als Ganzes auch hinsichtlich dessen Motivik und Inhalt zu reflektieren, sodass in beiden Fällen zur *evidentia/ἐνάργεια* der eigentlichen Deskription ein durch eine markierte Durchbrechung derselben erst ermöglichter Mehrwert tritt.

Dieses Oszillieren zwischen der Evozierung von Wahrnehmungen und der Markierung dieser „Evoziertheit“ ist ein zentraler Aspekt der zu untersuchenden spätantiken Texte, weshalb an dieser Stelle zwei der Analyse zugrundeliegende Konzepte vorbereitend (und auf die Kernaspekte der Fallstudien bezogen) umrissen sein sollen. Dabei handelt es sich einerseits um den Begriff der Oszillation, der eingesetzt wird, um

⁹⁸ Der verwendete Terminus „Metadeskription“ ist den Ausführungen A. Nünnings zu solchen Instanzen von Deskription entlehnt, die sich selbst thematisieren (2007, 98: „laying bare the conventionality, artificiality and contingency of description itself“).

⁹⁹ Wheeler (1995); Norton (2013).

das autoren- und textübergreifende Phänomen der inszenierten Überschreitung verschiedener textueller Ebenen beschreiben soll. Darauf aufbauend und auf die Perspektive der vorliegenden Arbeit eingeschränkt¹⁰⁰ soll der ebenso autorenübergreifend relevante „Traum“ im Sinne eines literarischen (Zwischen)Raums umrissen werden.

1.5.2.6 „Oszillation“ als ästhetisch-poetologisches Phänomen

Das Konzept der Oszillation wird in dieser Arbeit verwendet, um eine Qualität innerhalb der untersuchten Texte zu beschreiben, die sowohl wesentlicher Teil der Deskriptionstechnik als auch deren metadeskriptiver Reflexion ist. In diesem Kontext handelt es sich um Phänomene, die auf der Grundlage zweier als distinkt konzeptualisierbarer Ebenen des Textes eine Transgression inszenieren und so das vom Dichter geschaffene „Dazwischen“ markieren. Dieses „Dazwischen“ besteht in dem ambigen Bereich des Textes, der sich in der Lektüre durch das Oszillieren zwischen Textebenen ergibt. Dabei handelt es sich um die Ebenen von

1. **Text und Intertext:** Im Text wird auf die Interaktion des Textes mit einem oder mehreren Hypotexten verwiesen. Dabei werden die Intertexte, aber auch motivische oder strukturelle Parallelen zu Hypotexten, durch textuelle Strategien markiert. So markiert etwa der *Cupido Cruciat* des Ausonius, der Hauptgegenstand der Fallstudie zu Ausonius (Kapitel 4) ist, die in der Deskription erzeugte *storyworld* sowohl paratextuell als auch das eigentliche Gedicht einleitend als in der Hauptsache vergilisch (Auson. *Cup. pr. 6–7 quarum partem in lugentibus campis Maro noster enumerat; Cup. 1 Aeris in campis, quos memorat musa Maronis*). Ausonius lässt jedoch seinen Cupido in diese hypotextuelle *storyworld* eindringen, wenn er sein dichterisches Vorgehen markiert, indem er diese Transgression der Ebenen von Text und Intertext durch die Bemerkung, der Liebesgott sei in die falsche Gegend geraten (*Cup. 52 loca non sua nactus*), metapoetisch markiert. Während die Lektüre vollzogen wird, wird dem Rezipienten dieses Oszillieren zwischen Text und Intertext wesentlich dadurch vorgeführt, dass die Fokalisation der von der *storyworld* erzeugten und für den Leser evozierten Wahrnehmungen immer wieder zwischen einer Charakterfokalisation über Cupido, die ihn als Rezipienten einer lebendigen Welt der Toten zu einer Identifikationsfigur für den Rezipienten macht, und der Fokalisation des Erzählers, die distanziert das Geschehen in der *storyworld* aus einer eher hermeneutischen Perspektive fokalisiert, wechselt. So sind etwa die Bewohner der Unterwelt eigentlich körperlos (*Cup. 16;35;68 inanis*) und in ihrer Beschaffenheit als literarisches Trugbild erklärbar, für den „Leser“ Cupido jedoch taktil erfahrbar.
2. **Text und Bild:** Der Text zeigt sich explizit von einem Bildmedium abhängig. Dabei ist diese Abhängigkeit jedoch nicht im Sinne einer Umsetzung von Bild-

¹⁰⁰ Der Traum soll hier nur Beachtung finden als Referenzrahmen für die metaliterarische Reflexion der Repräsentation. Für Verweise auf dieses weitläufige Forschungsfeld siehe die Ausführungen in Kapitel 1.5.2.7.

inhalten in Text zu verstehen, da sich diese Deutung aufgrund des auf mehreren Ebenen vorhandenen Oszillierens des Textes verbietet. Vielmehr dient sie dem Dichter als Rahmen bzw. Ausgangspunkt seiner eigenen Kunst, die durch die intermedialen Bezüge selbst immer wieder zum Gegenstand der Reflexion wird, indem die Immersion in die von der (als narrativer Modus) eingesetzten Deskription erzeugte Wahrnehmung unterbrochen wird. Dies geschieht durch den Bezug auf das Kunstwerk oder auf die schaffende *ars* des Künstlers selbst, der als Reflexionsfigur für den Dichter fungiert. So betont Prudenz inmitten der Beschreibung des Martyriums des Hl. Hippolytus die *docta manus* des Künstlers des in *perist.* 11 thematisierten Gemäldes (*perist.* 11,129) und lässt so die Deskription zwischen der Bild- und Textebene oszillieren. Dabei überhöht sich die Ambiguität dieses medialen Status schon darin, dass mit dem Martyrium sowohl die historischen Ereignisse (*perist.* 11,25–122) als auch deren Kommemoration in der Materialität des Martyriums als Bauwerk (*perist.* 11,153–176) Gegenstand der Deskription sind. Die mediale Gefasstheit wird zusätzlich dahingehend komplexer, dass Prudenz in seinen Gedichten, die in mehreren Fällen Gemälde als Referenzgegenstand erwähnen, nicht nur von Bildern, sondern auch von Texten (*perist.* 9,19 *libri*) und von Inschriften (*perist.* 11,18 *apices*) spricht, mit denen seine Darstellung interagiert.

Während die vorliegende Arbeit die tatsächliche Existenz dieser Bildmedien dezidiert nicht leugnet, ist es gerade das Verunklären der Medialität, das als zentrale ästhetische Qualität des Gedichtes im Zentrum des Interesses steht. Vergleichbare Phänomene lassen sich bei Ausonius fassen: Während dieser das Bildmedium als Inspirationsquelle für seine Beschreibung der Erlebnisse Cupidos anspricht, verselbstständigt sich das Gedicht schon im Begleitbrief zum *Cupido cruciatus* im Spannungsfeld von angesprochenem Gemälde (*Cup. pr.* 1 *nebulam pictam*), den oben bereits unter 1. umrissenen epischen Einflüssen und deren Vermittlung durch den Dichter bzw. durch dessen *memoria* (*Cup. pr.* 2 *meministi*; 6 *Maro noster enumerat*). Der Transgressionsakt dieses Oszillierens wird von Ausonius innerhalb des eigentlichen Gedichts im Begriff des *vibrare* (*Cup.* 29 *sub imagine vibrat*) anhand der zentralen Beschreibung der *Minoia fabula* gespiegelt, die selbst als autobiographischer künstlerischer Gegenstand einer archetypischen Künstlerfigur – Vergils und Ovids Daedalus – umso stärker ins Profil tritt.

3. **Raum des Textes und Raum des Rezipienten:** Der Text markiert eine Transgression zwischen der Ebene des Textes und Rezeptionsebene. Dies geschieht über Verfahren, die etwa über den Einsatz von Schreib- und Lesemetaphorik dem Rezipienten die Möglichkeit bieten, in der Lektüre den Raum der *storyworld* zu erfahren. Die Transgression der Ebenen wird dabei durch den Einsatz von als „Scharnierstellen“ fungierenden Handlungen bewirkt, die sowohl den Ereignissen in der beschriebenen *storyworld* als auch dem Akt der Lektüre zugeschrieben werden können. Es handelt sich also um solche Begriffe, die im Akt der Rezeption mehrere Lesarten zulassen. So steht im *liber Peristephanon* die haptische Dimension der Lektüre zur Verfügung, um durch den Akt des Auflesens (*perist.*

11,140 *legit*) der textimmanenten Fragmente des Märtyrers den textexternen und nur in der Rezeption teilhabenden Leser „mitlesen“ zu lassen.¹⁰¹ Damit zeigt sich der Begriff des *legere* als Lektüre und Aufsammeln der Einzelheiten des Martyriums. Neben einem solchen direkten Identifikationsangebot mit einer Figur kann der Rezipient jedoch auch andere Figuren beim „Lesen“ beobachten und so durch die kritische Evaluation von deren Lesekompetenz auf die eigene Rolle in der Interpretation der *storyworld* gestoßen werden. Prominent wird diese Figur eines aktiven Lesers auch von Claudian verhandelt, indem er den Antagonisten Stilichos, Alarich, im panegyrisch-epischen Gedicht auf den sechsten Konsulat des Honorius eine Lektüre seiner geschichtsträchtigen Marschroute vollziehen lässt (*VI cons. Hon. 123 retexit iter*). Ausonius ist es schließlich, der seinen Cupido einen Akt der Transgression vollziehen lässt, indem er diesen die körperlose Topographie unterweltlicher Flimmerbilder durchbrechen lässt (Cup. 46 *dispulit*).

1.5.2.7 Der „Traum“ als literarischer (Zwischen)raum

Als für die spätantike Dichtung einschlägiges Konzept für die Naturalisierung und Thematisierung der ästhetischen Erfahrung deskriptiver Dichtung, wie sie bei Ausonius, Claudian und Prudenz vorliegt, zeigt sich der „Traum“. Dieser soll im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht als kulturelles Gesamtphänomen der Spätantike in den Blick genommen werden¹⁰², sondern nur in den Aspekten betrachtet sein, die für die Metapoetik der Texte relevant sind. Dies geschieht vor dem Hintergrund zweier Beobachtungen: einerseits, dass alle drei Autoren in ihrer Diskussion der Ästhetik poetischer Lektüre in ihrer Interaktion mit dem Rezipienten mehr oder weniger explizit auf den Traum als Metapher für den Zwischenraum zwischen Realität und (literarischer) Repräsentation rekurren, andererseits, dass in der literarischen Tradition der Traum einen etablierten Raum poetischer Selbstinszenierung darstellt. Die Arbeit E. Sciolis hat an den Elegikern Tibull, Properz und Ovid gezeigt, dass für die lateinische Dichtung der Traum als Konzept eines Wahrnehmungsraumes einerseits und eines Diskursraumes zur Wahrnehmung andererseits relevant ist.¹⁰³ Dabei hebt sie die Überschneidungen zwischen der Traumnarration und der Ekphrasis als selbstreferentielle Formen der Repräsentation hervor:

¹⁰¹ Der Begriff ist in seinem transgressiven Potential noch verstärkt durch den deiktischen Marker *hic* („dieser hier“), da er qua deiktischer Verwendung direkt mit dem Rezipienten interagiert. Zur Doppeldeutigkeit von *legere* siehe Fux (2003) 382; Peltari (2019) 214.

¹⁰² Umfangreiche Arbeiten zu diesem lebendigen Forschungsfeld liegen vor in den Arbeiten Weber (2000) mit Schwerpunkt auf die Traumdarstellungen von bzw. zu Kaisern, Walde (2001) zum Traum als Konzept in der griechisch-römischen Dichtung, allerdings nur bis Lucan, Näf (2004) zu den oneirokritischen Aspekten, zum Traum in der Spätantike Cox Miller (1994). Eine synoptische und an sozialen Phänomenen interessierte Studie liegt in Harris (2009) vor. Zur Rolle des Traums in der römischen Epik Bouquet (2001), in der griechisch-römischen Literatur weiterhin der Sammelband Scioli/Walde (2010).

¹⁰³ Sciolis (2015).

At issue in this comparison is the potential for the illusion of reality in both types of image. The deception created by the illusion of reality within a dream or a work of visual art both absorbs the viewer and encourages him to be aware of his own viewing experience as he engages with the image. When describing this experience through ekphrasis, the viewer of a work of visual art might convey this duality.¹⁰⁴

C. Coombe hat in ihrer Monographie zu den panegyrischen Strategien Claudians herausgestellt, dass dieser sich der Technik einer *double deception* bedient,¹⁰⁵ um für die Rezipienten die Grenzen zwischen Realität und Repräsentation gerade durch ihr nachdrückliches Markieren verschwimmen zu lassen. Dabei ist ein zentraler Text für die Reflexion dieser Technik die *praefatio* zu dem in dieser Arbeit im Zentrum der Studie zu Claudian stehenden *panegyricus* zum Anlass von Honorius' sechstem Konsulat (*cons. Hon. VI*). In ihr schildert Claudian einen Traum, in dessen Rahmen er vor den olympischen Göttern erfolgreich eine Gigantomachie rezitiert habe. Diesen Traum kommentiert er zum Ende der *praefatio* (21–24) mit folgendem Resümee:

*Additur ecce fides nec me mea lusit imago,
inrita nec falsum somnia misit ebur.
En, princeps, en orbis apex aequatus Olympo,
en, quales memini, turba verenda, deos!*

Hinzu kommt nun die Beglaubigung: mein Traumbild hat mich nicht getäuscht, noch hat das täuschende Elfenbein gegenstandslosen Träume geschickt. Und hier, der Kaiser, hier das dem Olymp an Größe gleiche Haupt der Welt, hier, wie ich sie erinnere, die verehrungswürdige Schar, die Götter!

In dieser Situation inszeniert Claudian eine Überlagerung von Traum und Realität, die in der Rezeption des Gedichtes auf mehreren Ebenen stattfindet; zuvorderst und am offensichtlichsten ist die durch die Überlagerung abgesicherte, d. h. den Rahmen des Schicklichen nicht sprengende Gleichsetzung des Honorius mit Jupiter und des Hofes mit der Götterversammlung zu nennen, die durch die ambigue Formulierung *quales memini, turba verenda, deos* performativ im Vortrag vollzogen wird. Dies geschieht, indem die Bezugnahme auf die Götter (*deos*) durch die Interjektion *turba veneranda* unterbrochen wird, die sich zwar abschließend auf die erwähnten Götter beziehen lässt, durch den Versbau jedoch erst ambigue bleibt und daher vorerst auf die anwesende Hofgesellschaft bezogen werden kann. Weiterhin wird die Bedrohung durch Alarich innerhalb des Gedichtes vom Flussgott Eridanus, der, wie noch zu zeigen ist, selbst eine metapoetisch hochgradig relevante Figur ist,¹⁰⁶ explizit mit der Hybris der Giganten verglichen (*cons. Hon VI* 185–186 *tunc Giganteis urbem temptare deorum / adgressus furis?*), sodass die Gleichsetzung der realen Feinde mit den mythologischen in der *praefatio* angelegt und dann erneut vom Dichter kommentiert erscheint. Die

¹⁰⁴ Scioli (2015) 16.

¹⁰⁵ Coombe (2018) 179–207. Vgl. die Ausführungen in Peltari (2014) 59.

¹⁰⁶ Vgl. Kap. 2.1.

dieser Transgression der Ebenen und der damit einhergehenden Oszillation des Textes zugrundeliegende Kunstfertigkeit wird nicht zu einem Hindernis für die Interaktion mit einem Rezipientenkreis, sondern zu einem Katalysator derselben.¹⁰⁷ Die Ebenen von Traum und Realität einerseits und, damit korrespondierend, von *storyworld* und der Welt des Rezipienten andererseits werden durch die Markierung des „Dazwischen“ erst glaubhaft miteinander verbunden, indem aus der Künstlichkeit der *storyworld* kein Hehl gemacht wird. Diese scheinbar paradoxe Beglaubigungsstrategie für die Gegenstände der deskriptiven Passagen äußert sich in der Beschreibung des Traumes, die selbst stark metadeskriptiv ist:

<i>Venator defessa toro cum membra reponit,</i>	
<i>mens tamen ad silvas et sua lustra redit.</i>	
<i>iudicibus lites, aurigae somnia currus</i>	5
<i>vanaque nocturnis meta cavetur equis.</i>	
<i>furto gaudet amans, permutat navita merces</i>	
<i>et vigil elapsas quaerit avarus opes</i>	
<i>blandaue largitur frustra sitientibus aegris</i>	
<i>inriguus gelido pocula fonte sopor.</i> ¹⁰⁸	10
Wenn der Jäger seine erschöpften Glieder zum Schlaf bettet,	
kehrt sein Geist doch in die Wälder zurück und in sein Revier.	
Der Richter träumt vom Gericht, der Wagenlenker vom Wagen	5
und umfährt mit nächtlichen Pferden die phantomhafte Wendemarke.	
Am Geheimnis erfreut sich der Liebende, der Händler tauscht Waren	
und der Gierige sucht wach die ihm entflohenen Reichtümer;	
auch reicht den armen Dürstenden leidenschaftlich ersehnte Becher	
vergeblich der an kühlendem Nass reiche Schlaf aus kalter Quelle.	10

Die stark lukrezisch beeinflusste¹⁰⁹ Passage verarbeitet das weitverbreitete Konzept, dass die Tagesbeschäftigung den Menschen auch im Traum nicht loslässt,¹¹⁰ entwickelt das Motiv jedoch dahingehend weiter, dass Claudian den Rezipienten selbst an den Träumen der aufgezählten Gruppen teilhaben lässt, um sie dabei gleichzeitig als Trugbild zu erweisen. Besonders bemerkenswert ist dabei, dass es sich nicht nur um visuelle Täuschungen handelt, sondern ebenso Wahrnehmungen anderer Sinnesbe-

¹⁰⁷ Coombe (2018) 207.

¹⁰⁸ Claud. *cons. Hon. VI pr.* 3–10.

¹⁰⁹ Dewar (1996) 49–50.

¹¹⁰ Vgl. Ciceros Motivation des *somnium Scipionis*, das durch die ausschließliche Beschäftigung des jüngeren Scipio mit dem älteren Africanus zustande kommt (*rep.* 6,10,1–14): *Post autem apparatu regio accepti sermonem in multam noctem produximus, cum senex nihil nisi de Africano loqueretur omniaque eius non facta solum, sed etiam dicta meminisset. Deinde, ut cubitum discessimus, me et de via fessum, et qui ad multam noctem vigilassem, artior quam solebat somnus complexus est. Hic mihi (credo equidem ex hoc, quod eram locuti; fit enim fere, ut cogitationes sermonesque nostri pariant aliquid in somno tale, quale de Homero scribit Ennius, de quo videlicet saepissime vigilans solebat cogitare et loqui) Africanus se ostendit ea forma, quae mihi ex imagine eius quam ex ipso erat notior.*

reiche evoziert werden: Besonders die Deskription der Dürstenden zeigt diesen Aspekt in dichter Weise, indem sie die taktilen Marker *inriguus*, *gelido* einsetzt. Phänomene von Oszillation finden sich hier in der Fokalisation, die immer wieder von der Fokalisation des Erzählers in die der beschriebenen Figuren wechselt, die zwecks der Identifikationsmöglichkeit anonym und unspezifisch gehalten sind. Hierdurch entsteht eine Ambiguität, die sich auch darin äußert, dass in der Rezeption unklar bleibt, ob der Gierige (*avarus*) erst nach dem Aufwachen oder im Traum „wach“ (*vigil*) seine verlorenen Gewinne zu ergreifen sucht.¹¹¹

Doch auch nachdem Claudian seinen Traum erfüllt sieht, lässt er es durch die Syntax unklar, ob sein Traum keine Täuschung aus dem Tor der Täuschung (*falsum... ebur*) ist, oder das seit Homer für die falschen Träume zuständige Tor lediglich keine *inrita somnia* gesandt habe.

In ganz ähnlicher Weise für die Präsentation der eigenen Deskription relevant, thematisiert Ausonius die Rolle des Traumes als eine mit einer gewissen Distanz zu rezipierende Repräsentation. So bietet eine Äußerung in einer der *praefationes* zur Gedichtserie zu Ausonius' germanischer Sklavin Bissula einen Vergleich, der als Rezeptionshinweis für den Empfänger den Traum mit der Lektüre in eins fallen lässt:

*Ieiunis nil scribo; meum post pocula si quis
legerit hic sapiet.
Seg magis hic sapiat, si dormiat et putet ista
somnia missa sibi.*¹¹²

Für Kostverächter schreibe ich nichts, liest einer nach dem Wein
das Meine, wird dieser es goutieren.
Aber mehr noch goutierte er es, wenn er schlief und glaubte,
es seien ihm gesandte Träume.

Neben den metapoetischen Aspekten dieser Zeilen, die in für Ausonius typischer Weise mit gespielter Bescheidenheit und dem trivialen Sujet kokettieren,¹¹³ sind die Bemerkungen besonders vor dem Hintergrund des Inhaltes der kleinen Sammlung relevant, die sich ihren Gegenstand, nämlich dem Lob der Germanin Bissula, in der Hauptsache über Strategien nähert, die den Eigenschaften des so genannten ekphrastischen Epigramms zuzurechnen sind.¹¹⁴ So nähert sich die Gedichtgruppe der Gestalt und dem Reiz der Germanin aus immer neuen, jedoch von der inhärenten Inkommensurabilität in ihrem Potential gehemmten Perspektiven.¹¹⁵ Dabei werden auch in diesem Fall Strategien der Oszillation eingesetzt, die die in der Deskription zu

¹¹¹ Diese Ambiguität, die durch die Stellung des Gierigen innerhalb der Aufzählung verstärkt wird, hat die Textkritik immer wieder vor Probleme gestellt, dazu Dewar (1996) 53–54.

¹¹² Auson. XVII,2,7–10 Green.

¹¹³ Zu den paratextuellen Strategien des poetischen *self-fashioning* bei Ausonius Knight (2006); McGill (2014).

¹¹⁴ Zur Ästhetik solcher Gedichtzyklen in der Spätantike demnächst Nierste (in Vorbereitung).

¹¹⁵ Pucci (2016).

beschreibenden Qualitäten des Gegenstandes durch eine diffuse Mischung aus Zuständen evoziert. Als Beispiel mag Auson. XVII,5 (ed. Green) dienen, in dem der Dichter eine mit seiner eigenen Rolle korrespondierende Malerfigur instruiert, den „korrekten“ Teint der Bissula im Zusammenwerfen von Rosen und Lilien zu erreichen. Dabei ist es der Rezipient, dem über dieses alles andere als genaue Rezept eine diffuse und umso eindrucklichere Wahrnehmung evoziert wird. Dieses „Dazwischen“ der farblichen Eigenschaften wird noch dadurch verstärkt, dass dann nicht die Mischung der Farben selbst als ihr Teint zu gelten habe, sondern die sich in der Luft ergebenden Lichtbrechungen (*color aeris*).¹¹⁶

Während Bissula also aus unterschiedlichen und letztlich eine Naturalisierung negierenden Perspektiven für den Rezipienten evoziert wird, gibt Ausonius zu verstehen, wie der Rezipient mit dieser Evozierung am besten umgehen sollte: Er solle schlafen und glauben, dass es sich um Traumbilder (*somnia*) handle. Diese Aufforderung operiert gleichzeitig auf zwei verschiedenen (und gegenläufigen) Ebenen, da sie einerseits dazu auffordert, zu träumen (*dormiat*), andererseits jedoch diesen Traum als Trugbild wahrzunehmen (*putet*). Mithin fordert der Dichter also vom Rezipienten, sich der Immersion hinzugeben, welche jedoch auch immer wieder als solche zu evaluieren ist. Damit zeigt sich der Traum als für die Deskription äußerst geeigneter konzeptueller Raum, innerhalb dessen der Dichter mit dem Rezipienten deren Ästhetik verhandeln kann.

Eine weitere für die Metapoetik wichtige Bedeutungsebene des Traumes liegt in seiner Nutzung als Raum der dichterischen Selbstinszenierung vor. Er wird in der griechisch-römischen Dichtung als Ort der Inspiration, aber auch als Raum der direkten Interaktion des Dichters mit der Tradition inszeniert. So inszeniert sich Kallimachos im Aitienprolog (fr. 2) als im Traum inspiriert und legitimiert,¹¹⁷ und im römischen Bereich nutzt Ennius in seinen *Annales* den Raum des Traumes (Enn. Ann. 1,1–13 Sk.), um in einer Interaktion mit Homer, oder, wie Chr. Walde betont, mit dessen zeitgenössischer Konzeptualisierung¹¹⁸ die eigene Dichterpersona zu etablieren und deren Nachfolge des Archegeten epischer Dichtung zu markieren. Vergil schließlich nutzt in der Aeneis den von Aeneas selbst erzählten Traum von Hektor (*Aen.* 2,270–297) als metapoetische Abgrenzung von Homer, indem er den im Traum erscheinenden Hektor als Textfigur selbst mit Troja abschließen lässt (*Aen.* 2,291: *sat patriae Priamoque datum*).¹¹⁹ Der Traum ist bei Vergil auch nicht zuletzt dadurch metapoetisch relevant, dass Aeneas seine Katabasis durch das Durchschreiten eines Traumtores beendet, was schon von spätantiken Kommentatoren als Hinweis darauf

¹¹⁶ Auson. XVII,4,5–6: *puniceas confunde rosas et lilia misce / quique erit ex illis color aeris, ipse sit oris*.

¹¹⁷ Bing (1988) 70–71. Ein weiteres hellenistisches Beispiel liegt mit dem Iambiker vor, der in Herodas' nur fragmentarisch erhaltenen 8. Miniambus erscheint und von der Forschung mit dem archaischen Dichter Hipponax in Verbindung gebracht worden ist.

¹¹⁸ Walde (2001) 214.

¹¹⁹ Walde (2001) 274–275.

gewertet worden ist, dass hier sehr stark eine Fiktionalität des Beschriebenen markiert werde.¹²⁰ Eine weitere und zentrale Verbindung des Traumes und der Poetik zeigt sich schließlich bei Ovid, der im 11. Buch seiner Metamorphosen die Figur der Morpheus als poetologische Folie des Dichters auftreten lässt. Dies geschieht, indem Ovid den Bringer des Schlafes als mächtigen Erzeuger von Illusion und empfundener Präsenz auftreten lässt, wie Philip Hardie gezeigt hat.¹²¹ Damit ist schon in der für die spätantike Dichtung so relevanten Dichtung des 1. Jahrhunderts¹²² die stark von Homer und Vergil geprägte Unterwelt und ihr liminaler Ausgangsbereich ein Diskursraum, der für poetologische Aspekte nutzbar ist.

Der Traum als Ort eines metapoetischen Diskurses wird schließlich prominent von Ausonius im *Cupido cruciatus* aufgenommen, dessen deskriptive und metadeskriptive Dimensionen Gegenstand von Kapitel 4 sind. Doch auch von Claudian wird er im *panegyricus* zum 6. Konsulat des Honorius als poetisches Mittel der Rezeptionslenkung, wie oben ausgeführt, eingesetzt, um die Interaktion von Dichter und Rezipient zu thematisieren.

Ein schon aufgrund von Sujet und Kontext etwas anders gelagerter Fall liegt mit dem christlichen Dichter Prudenz vor, der vor den illusorischen Eigenschaften der Traumbilder warnt.¹²³ So kritisiert er in *contra Symmachum* 2,45–46 die Erzeugnisse der Dichter und Künstler als *inania rerum somnia* („substanz- und nutzlose Träumereien von den Dingen“) und verwirft zu Beginn des *liber Cathemerinon* den Raum des Traumes in einer Allegorie für das Leben vor der christlichen Erweckung¹²⁴ als Gefahrenquelle, da nur die göttliche Wahrheit von Relevanz und der Traum damit eine Illusion sei, die zu vermeiden ist.¹²⁵ Während Prudenz also auf den ersten Blick den Traum im Sinne christlichen Bedenken gegenüber der Kunst als Raum der Täuschung verteufelt, muss diese Beobachtung jedoch differenziert werden. Dazu eignet sich eine weitere Verarbeitung des Motivs des Traumes in *cath.* 6,29–40:

120 Serv. Aen. 6,893: *et poetice apertus est sensus: vult autem intellegi falsa esse omnia quae dixit*. Siehe Pelittari (2014) 32–43 zu den verschiedenen, sich nicht ausschließenden Ebenen der Interpretation spätantiker Lektüre(n) Vergils.

121 Hardie (2002) 277–282.

122 Roberts (1989) 61, Cameron 2011, 402–405.

123 Eine einschlägige Studie zur Auseinandersetzung des Prudenz mit Dichtung und der ihr inhärenten Problematik der Fiktionalität liegt in Cullhed (2015) 518–543 vor.

124 Herzog (1966) 58.

125 Prud. *cath.* 1,85–92: *sat convolutis artubus / sensum profunda oblivio / pressit, gravavit, obruit / vanis vagantem somniis. / sunt nempe falsa et frivola / quae mundiali gloria, / ceu dormientes, egimus: / vigilemus, hic est veritas*.

*Liber vagat per auras
rapido vigore sensus,
variasque per figuras
quae sunt operta cernit;* 30

*quia mens soluta curis,
cui est origo caelum
purusque fons ab aethra,
iners iacere nescit.* 35

*imitata multiformes
facies sibi ipsa fingit,
per quas repente currens
tenui fruatur actu.* 40

Frei wandert durch die Lüfte
von eiliger Kraft der Sinn,
und erkennt so in vielerlei Formen
Dinge, die verborgen sind: 30

Der Geist, befreit von Sorgen,
dessen Ursprung der Himmel ist
und reine Quelle aus der Höhe,
kann nicht untätig darliegen. 35

Er formt für sich selbst
vielgestaltige Formen und Bilder,
und während er schnell sie sieht,
erfreut er sich an flüchtigem Spiel. 40

Prudenz zeigt, wie A. Cullhed nachgezeichnet hat, in *cath.* 6 ein genuin poetisches Interesse an der Inszenierung dieses Raumes,¹²⁶ setzt jedoch im Gegensatz zu Ausonius und Claudian dem Traum und den ihm inhärenten Phänomenen von Immersion einerseits und Ambiguität andererseits eine Bedingung voraus, die in der Treue zur himmlischen Wahrheit (*caelum* / *purusque fons*) besteht. Vor diesem Hintergrund werden daher die Instanzen der Deskription und Metadeskription, d. h. Formen der Repräsentation, zu betrachten sein, die im Kapitel zu Prudenz (3) einer Analyse unterzogen werden.

¹²⁶ Cullhed (2015) 542: „These lines present us with the paradox that one of Late Antiquity’s finest portraits of the human soul irresistibly venturing into fictional realms stems from one of the period’s sternest censors of fictionality.“

1.5.3 Analysekategorien

Nachdem nun die für die Untersuchung des Korpus relevanten poetischen Strategien der Texte des Corpus umrissen sind, werden im Folgenden die für die Analyse des Corpus relevanten Analysekategorien etabliert. Dies geschieht, um den Leser:Innen vor den eigentlichen Fallstudien die Analysewerkzeuge und Ansatzpunkte der Textanalyse und -interpretation darzulegen. Diese lassen sich grundsätzlich aufteilen in (1) formal-mediative Aspekte, (2) strukturelle Aspekte, (3) inhaltliche Aspekte und (4) rezeptionsorientierte Aspekte. In einer weiteren Kategorie (5) werden ebenfalls die Grundlagen für eine Betrachtung der mehrere Sinnesbereiche evozierenden Phänomene geschaffen. Dabei baut die folgende Betrachtung der spätantiken literarischen Beschreibung als narrativem Modus auf die programmatischen Untersuchungen W. Wolfs und die Kategorienbildung A. Nünning's zur Deskription in Literatur und anderen Medien¹²⁷ auf und adaptiert sie im Sinne einer kulturwissenschaftlich orientierten Untersuchung der dieser Arbeit zugrundeliegenden Phänomene in der spätantiken lateinischen Dichtung des ausgehenden 4. und beginnenden 5. Jh.

1.5.3.1 Formal-mediative Aspekte

Bei den formal-mediativen Aspekten der Deskription handelt es sich um Eigenschaften derselben, die in der Hauptsache die Verortung des Beschreibenden sowie des Adressaten und damit auch deren Fokalisation betreffen.¹²⁸ Es geht also prinzipiell einerseits um die Frage, aus welcher Perspektive und aus welchem Verhältnis zum Narrativ die Beschreibung erzeugt wird, und andererseits darum, in welchem Verhältnis zu dieser sich der Adressat befindet. Die griechische und lateinische Literatur und dort besonders die Dichtung bieten in diesem Zusammenhang neben der Nutzung eines extradiegetischen Erzählers, der die Ereignisse und Zustände der *storyworld* beschreibt, einen reichen Umfang an verschiedenen Konfigurationen, dem Rezipienten intradiegetische Akteure zu präsentieren.

Diese Akteure beschreiben entweder selbst, oder es wird für sie als Rezipienten beschrieben. Dabei können in dieser Kommunikation durch Effekte wie den der Metalepse Figur und Rezipient ineinander fallen.¹²⁹ Weiterhin gibt es die Möglichkeit, anhand divergenter Perspektiven konkurrierende Deutungen zu kontrastieren¹³⁰ oder

¹²⁷ Wolf (2007). Der Beitrag von A. Nünning ist maßgeblich für die Entwicklungen einer Phänomenologie des Deskriptiven. In diesem unterscheidet er zwischen 5 Ebenen (115–116): 1. „Communication level and mode of narrative mediation“, 2. „Linguistic and stylistic form with which a description is rendered“, 3. „Quantitative and qualitative relationship of descriptive and non-descriptive parts of the text and syntagmatic integration of descriptions in the narrated story“, 4. „The ‚object‘ of descriptive segments“, 5. „The potential effect and function of descriptive utterances“.

¹²⁸ Nünning (2007) 102–104.

¹²⁹ Baumann und Nauta in Eisen/Möllendorff (2013).

¹³⁰ Etwa im Falle der Adoniazusen und der vom Palast engagierten Sängerin bezüglich der Kunstwerke in Theocr. *eid.* 15.

durch eine narrative Verschachtelung¹³¹ einen Raum zur Reflexion eigener Wahrnehmungsgewohnheiten zu bieten. Dies hat mithin zur Folge, dass ein literarisches Spiel mit dem Leser als Akteur getrieben wird.¹³²

Da sowohl der Beschreibende als auch der Adressat im Akt der Deskription bzw. ihrer Rezeption auf einen gewissen spatial-temporalen Kontext festgelegt sind, sind sie nicht nur Beschreibender und Rezipient, sondern ebenso auch Fokalisatoren, denn sowohl physische Faktoren wie Perspektive und Räumlichkeit als auch kognitive Faktoren wie Wissen und Gewohnheiten beeinflussen beide Akte.

Die kunstfertige Anlage der literarisch hochstilisierten und meist hochgradig selbst-bewussten Texte tut ihr Übriges, um diese Matrix zu verkomplizieren, so etwa in jenen Instanzen, die metadeskriptiv im Akt des Beschreibens eben diesen thematisieren.¹³³ Aus diesem Grund greift diese Arbeit auf das Konzept der Fokalisation zurück, das sich schwerpunktmäßig der späteren klassischen und der postklassischen Narratologie verdankt¹³⁴ und schon vielfach gewinnbringend für die Analyse antiker Texte, auch außerhalb im strengen Sinne narrativer Genres angewandt worden ist. Ein antikes Bewusstsein für das Phänomen der Fokalisation als *enargeia* erzeugendes Mittel der Narration weisen dabei u. a. die Scholia zu Ilias und Odyssee auf, die Homer einen effizienten Einsatz desselben bescheinigen¹³⁵, aber auch Pseudo-Longinus dokumentiert ein Bewusstsein für die Involvierung des Rezipienten sowie dessen Transposition (ἔκστασις) in die geschilderte Situation.¹³⁶

Besonders die Erforschung deskriptiver bzw. – und häufiger – metadeskriptiver Passagen hat von dem Einsatz dieses narratologischen Werkzeugs profitiert, da sie als ergänzender Aspekt der Textanalyse wesentliche Beiträge zum Verständnis etwa von Autoren wie Apuleius und Heliodor geleistet haben.¹³⁷ Da die Anwendung auf antike Dichtung schon grundlegend von der wegweisenden Studie I. de Jongs¹³⁸ entwickelt worden ist, sollen die Ausführung knappgehalten und die Möglichkeiten des Konzepts lediglich an einem Beispieltext umrissen sein.

131 Wie z. B. im Falle der Metamorphosen Ovids.

132 Dazu gehören neben dem bereits genannten Theocr. 15 (Goldhill [1994]) etwa der 4. Miniambus des Herondas (Männlein-Robert (2007); Zanker [2009]), aber auch lateinische Texte aus dem Kontext der Kleindichtung, wie etwa die 7. Ekloge des Calpurnius Siculus (Schmieder [2018]).

133 Für die fast unvermeidbare Nutzung der Fokalisation in der Erzeugung einer Deskription Laird (1996) 89.

134 Genette (1972), (1988); Bal (1985); De Jong (1987); Nünning (1990); Herman (1994); Herman/Vervaeck (2004); Niederhoff (2001).

135 Grundlegend für die Scholia ist die Arbeit Nünlist (2009) bes. 126 – 131. Vgl. auch die Bemerkungen in De Jong (2014) und (2017).

136 Ps.-Long. 1,4: οὐ γὰρ εἰς πειθῶ τοὺς ἀκρωμένους ἀλλ' εἰς ἔκστασιν ἄγει τὰ ὑπερφυᾶ· πάντῃ δέ γε σὺν ἐκπλήξει τοῦ πιθανοῦ καὶ τοῦ πρὸς χάριν αἰεὶ κρατεῖ τὸ θαυμάσιον, εἴγε τὸ μὲν πιθανὸν ὡς τὰ πολλὰ ἐφ' ἡμῖν, ταῦτα δὲ δυναστείαν καὶ βίαν ἄμαχον προσφέροντα παντὸς ἐπάνω τοῦ ἀκρωμένου καθίσταται.

137 Z.B. Winkler (1985); Bartsch (1989).

138 De Jong (1987).

Bereits in der in die Arbeit einführenden Betrachtung einer deskriptiven Passage im *bellum Geticum* anhand der in die Deskription integrierten Betrachterfiguren der Bergbauernfamilie ist Claudians Interesse für die Thematisierung von Wahrnehmung(en) beobachtet worden. An dieser Stelle lohnt sich nun im Kontext der Betrachtung der Fokalisation als Gestaltungsmittel für die Deskription ein Blick auf eine weitere Passage bei Claudian, die dieses Gestaltungsmittel ganz bewusst und zielgerichtet zum Einsatz bringt. Diese findet sich innerhalb der Charakterisierung des eponymen Heerführers im ersten Buch der panegyrischen *libri de consulatu Stilichonis* und soll unter dem Aspekt des Einsatzes von textimmanenten Fokalisatoren betrachtet werden:

*Quem videt Augusti socerum regnique parentem,
miratur conviva parem, cum tanta potestas
civem lenis agat. Te doctus prisca loquentem,
te matura senex audit, te fortia miles
aspersis salibus, quibus haud Amphiona quisquam
praeferat Aonios meditantem carmine muros
nec velit Orpheo migrantes pectine silvas.*¹³⁹ 170

Den, wen er sonst als des Kaisers Schwiegervater und Reichsvater sieht,
bewundert der Lagernde nun als Gleichen, wenn eine so große Macht
diesen sanft zum Bürger macht. Dich hört der Gebildete Altehrwürdiges,
der Greis Reifes sprechen, dich hört der Soldat Kriegerisches sagen,
gemischt stets mit Scherzen, denen wohl niemand den Amphion vorziehen würde, 170
sollte dieser mit seinem Gesange Aonische Mauern herbeisingen,
noch wollte er die vom Leierspiel des Orpheus wandernden Wälder.

Der deskriptive Modus wird schon zu Beginn der Passage mit dem Prädikat *videt* markiert, das eine Wahrnehmung des Stilicho als erhabene Persönlichkeit (*Augusti socerum regnique parentem*) evoziert. Dann ändert sich jedoch mit dem nächsten Vers die Wahrnehmungshaltung, da mit *mirari* der Begriff des bewundernden Betrachtens zur Markierung der gegenwärtig relevanten, zu evozierenden Situation wird. Während das *videre* so zu Beginn noch eine distanziert-neutrale Haltung des anonym gehaltenen und so als Identifikationsfigur für den Rezipienten geeigneten Wahrnehmenden signalisiert, ändert sich die evozierte visuelle Wahrnehmung dabei durch *miratur* zu einer involvierten. Ähnlich wie der *pallidus pastor* im *bellum Geticum* (*Get.* 356 – 57, vgl. Kapitel 1.2) wird so durch die Fokalisationsinstanz des *conviva* eine Wahrnehmung von Stilicho vermittelt, die dem Rezipienten des panegyrischen Textes gleichzeitig suggeriert und vorgeführt wird: Stilicho eignet sich sowohl als *regni parens* als auch als nahbarer Gelageteilnehmer.¹⁴⁰

¹³⁹ Claud. *stil.* 2,166 – 171.

¹⁴⁰ Vgl. die sehr ähnliche Strategie in den Festsilven des Statius (*Silv.* 1,6;4,2), wo Domitian ein Equilibrium zwischen Erhabenheit und Nähe zu erzeugen vermag. Dazu Newlands (2002).

Diese Nähe zu den den *populus Romanus* konstituierenden Gruppen¹⁴¹ wird in der Folge durch ein Trikolon weiter ausgeführt. Zu den visuellen Wahrnehmungen eines Heerführers beim *convivium* tritt für den Rezipienten in der Folge mit *audit* der akustische Aspekt des Gesprächs mit den verschiedenen Gruppen (*doctus*, *senex*, *miles*), die selbstverständlich verschiedene Sujets (*prisca*, *matura*, *fortia*) bedient sehen (wollen). Diese Objekte von *loquentem* – als Zuweisung moralischer Eigenschaften sicherlich auch potenziell zeugmatisch auf ihre Rezipienten bezogen – sind durchaus auch¹⁴² von diesen fokalisiert zu denken. Dies liegt darin begründet, dass sie das von der jeweiligen Rezipientengruppe erwartbare *aptum* im Sinne einer angepassten Kommunikation über ein angemessenes Sujet exemplifizieren: Ein *doctus* erwartet und rezipiert *prisca* („Altehrwürdiges“, den Bildungskanon Betreffendes), während ein *senex* die richtige Person ist, *matura* („Altersreifes“) zu besprechen. Der Militär (*miles*) schließlich ist der ideale Gesprächspartner, um *fortia* („tapfere Handlungen“) zum Thema des Gesprächs zu machen. Stilicho ist es, der dabei ein solches Gespräch ermöglicht. Damit wird der Rezipient dieser mittelbar kommunizierten Situation in die Konversation einerseits involviert. Die virtuellen und bewusst unspezifisch gehaltenen Fokalisationsinstanzen (*doctus*, *senex*, *miles*) dienen für diesen dabei als „Sprungbrett“ in die Situation, da sie ihn dazu anhalten, zu evaluieren, was Inhalt dieser Gespräche sein könnte, ja die Möglichkeit bieten, sich mit ihnen zu identifizieren.

Dem Rezipienten wird jedoch ebenso auch ein Panorama verschiedenster Sujets und Genres der Konversation geboten, das er realiter so nicht erleben könnte. Durch die Aufzählung der Gesprächsthemen und die mit ihnen korrespondierenden Rezipientengruppen entsteht ein Überblick für den außerhalb der *storyworld* angesiedelten Rezipienten des Gedichtes, da dieser die Gespräche in geballter Form präsentiert bekommt. Diese geballte und verknappte Form ist es, die letztlich dafür sorgt, dass Stilicho als ein schier übermenschlicher Gesprächspartner erscheint.

Diese Interpretation der Stelle als komplex fokalisiert liegt auch durch die sich anschließende Hyperbel nahe, die Stilichos Konversation über die Fähigkeiten der prototypischen Sänger Amphion und Orpheus emporhebt, denen man die Konversation mit Stilicho sicherlich vorziehen würde (*quibus haud...quisquam praeferat*). Anstatt diesen Vergleich als bloßen rhetorischen Kunstgriff abzutun (und damit einem überwundenen Dekadenzmodell zuzuarbeiten), sollte dieser Gedanke ernstgenommen und mit seinem unmittelbaren Kontext im Gedicht abgeglichen werden. Dazu muss betrachtet werden, wie die Überhöhung des Stilicho weiter ausgeführt wird, indem zuerst überprüft wird, wie die Fokalisation dieser Überhöhung gestaltet ist. In einem zweiten Schritt ist danach zu fragen, ob Stilichos mythische Überhöhung als

141 Timonen (1994) 49–51 m. Anm. 18 sieht die Stelle als Sinnbild des von Stilicho gestifteten *consensus*.

142 Eine eindeutige Zuordnung zu einer der beiden Ebenen der Fokalisation ist dabei selbstverständlich nicht möglich und im Sinne des Argumentes auch nicht gewollt.

herausragender Gelageteilnehmer und Gesprächspartner innerhalb, aber auch außerhalb von Claudians Werk kontextualisiert werden kann.

Bezüglich der folgenden Fokalisation muss festgehalten werden, dass dieser Vergleich des Stilicho mit Amphion bzw. Orpheus die oben beschriebene Evozierung der Wahrnehmung eines faszinierenden Vortrages zusätzlich auf einer zweiten, die bisherige Beschreibung erweiternden Ebene dadurch mit Leben füllt, dass die bisherige Fokalisation über die drei Gruppen der Gebildeten, Alten und Soldaten nun durch eine Instanz hypothetischer Fokalisation¹⁴³ ergänzt wird. Dabei meint der Begriff der hypothetischen Fokalisation den Einsatz einer unbestimmt belassenen und imaginierten Fokalisationsinstanz, die im vorliegenden Fall durch *quisquam* vertreten wird. Während mit dem virtuellen *quisquam* und den potentiellen Konjunktiven *praeferat* und *velit* der Raum des Gelages zur mythologischen Topographie und ihrem Personal (Amphion, Orpheus) hin geöffnet wird, wird gleichsam die Anonymität der Figur und damit das Identifikationspotenzial für den Rezipienten maximiert.

Bezüglich der Einordnung dieses Verfahrens bietet der Kommentar von Ursula Keudel zur Stelle einerseits eine sehr enge inhaltliche Parallele zu Auson. *prof.* 15,5–8, wo ganz ähnlich mit der Evokation einer mythischen Situation gespielt wird, die eine solche Vereinnahmung *par excellence* vertritt: In der Eulogie des *grammaticus* Nepotianus wird betont, dass dieser seine Gesprächspartner so sehr (und noch wirksamer) vereinnahmen konnte wie die Sirenen, da diese von Odysseus verlassen worden seien, obwohl sie gesungen hätten, Nepotianus den Helden jedoch sicherlich im Gespräch gebunden hätte.¹⁴⁴ Die Parallele beschränkt sich dabei nicht auf die mythische Überhöhung des *laudandus*, sondern setzt analog zu unserer Passage bei Claudian auch den Gesang (*canentes*) der Sirenen mit dem Gespräch (*fabulantem*) des Nepotianus gleich bzw. stellt diese zumindest auf die gleiche Stufe. Auf diese Gleichstellung wird unten zurückzukommen sein.

Andererseits dokumentiert Ursula Keudel Intertexte bei Statius (*Theb.* 1,9 *quo carmine muris* / *iusserit Amphion Tyriis accedere montes* und Claud. *stil.* 2,170 *praeferat Aonios meditantem carmine muros*) und Silius Italicus (11,443 *Amphionio vallavit pectine Thebas*), die von Claudian in letzterem Fall kontaminiert werden (Claud. *stil.* 2,171 *nec velit Orpheo migrantes pectine silvas*).¹⁴⁵

Dabei erweisen sich beide Intertexte durch ihren ursprünglichen Kontext als bemerkenswerte Wahl, die bislang noch nicht in ihrer Bedeutung für die Interpretation der Stelle fruchtbar gemacht worden ist. Die Bezugnahme auf die *Thebais* betrifft deren Proöm und ist damit einem in der epischen Tradition poetologisch relevanten Stelle entlehnt, die zudem als Anfang des Epos mit großer Plausibilität auch nur bei partieller Lektüre als bekannt vorausgesetzt werden kann. Während bei Statius Amphion und sein Lied nur als möglicher Gegenstand des epischen Gedichtes an-

¹⁴³ De Jong (2017) 42–43.

¹⁴⁴ *tam seniorum quam iocorum particeps, / taciturne, Amyclas qui silendo viceris, / te fabulantem non Ulixes linqueret, / liquit canentes qui melodas virgines.*

¹⁴⁵ Keudel (1970) 81–82.

geführt wird, der letztlich von Statius nicht erzählt wird, verweist der Intertext bei Claudian wiederum auf diesen epischen Kontext, aus dem heraus Amphion als verkürzte Sängerfigur durch Claudian abgerufen werden kann. Daher sollte er hier eher als prototypisch-epische Sängerfigur interpretiert werden, die als würdiges, aber Stilicho letztlich unterlegenes Spiegelbild fungiert. Gleichzeitig markiert Claudians Verfügen über den epischen Bestand in dieser Verwendung des Intertextes seine eigene Kompetenz als Dichter.

Die von Ursula Keudel angeführte Stelle bei Silius Italicus (11,443) zeigt sich als ähnlich geeignet, sowohl Stilicho zu ehren als auch die *ars* des zur Ehrung verfassten Gedichtes zu betonen, ist jedoch voraussetzungsreicher als die prominente Stelle aus dem Thebaisproöm. Sie stammt aus dem Auftritt des Sängers Theutras, der beim Gelage der siegreichen Karthager in Capua im 11. Buch der *Punica* selbst mythische Sänger besingt (Sil. 11,440 – 482).

Diese von Claudian referenzierte Redundanz des Gesangs über Sängerfiguren eignet sich daher, auf dritter Ebene den Vortrag der Sänger zu thematisieren: Claudian singt über Stilicho, der wiederum besser als Amphion oder Orpheus zu unterhalten vermag. Dieser Reihe wird zusätzlich auf einer Zwischenebene durch Statius und Theutras – Sänger, die über Sänger singen – ergänzt, sodass der Fokus auf dem Sängertum in der von Claudian inszenierten Situation des Gelages unzweifelhaft etabliert scheint. Während bei Silius jedoch die Feinde Roms¹⁴⁶ die Zuhörer sind, steht Stilichos Auftreten bei Claudian als Gesprächspartner seiner Mitbürger in starkem Kontrast zum ursprünglichen Kontext des Intertextes, wodurch sich eine durchaus markante Adaptation ergibt.¹⁴⁷ Wie genau funktioniert aber der Vergleich des Stilicho mit Amphion und Orpheus? An dieser Stelle sei an die oben besprochene Eulogie aus den *Professores* des Ausonius erinnert, in der das *canere* mit dem *fabulari* assoziiert wird. Vor diesem Hintergrund scheint es plausibel, dass neben Nepotianus auch Stilicho durch die Assoziation mit Amphion und Orpheus von Claudian in den Sängerstand erhoben wird, zumindest aber seine Leistungen kultureller Natur durch die Assoziation überhöht werden können.

Diese Erhebung Stilichos zu einem selbst die mythischen Vorgänger überragenden Sänger lenkt über die Intertexte bei Statius und Silius Italicus also den Blick auf

146 Für die enorme motivische Relevanz der punischen Kriege als Folie für Claudians panegyrische Texte Gualandri (2013) 129.

147 Das Problem der „Sichtbarkeit“ solcher Intertexte ist ein elementares Feld der Forschung zur spätantiken Dichtung, das letztlich von der Zugänglichkeit der Texte einerseits und dem Bildungsgrad der Rezipienten andererseits abhängt. Kaufmann (2017) hat das skalare Modell eines *continuum* vorgeschlagen, das sowohl eine auf den Inhalt und Kontext des Zieltextes fokussierte Rezeption eher ungebildeter Gruppen als auch die vom Dichter konzipierte Maximallektüre für möglich hält und dabei als wesentliches Merkmal spätantiker Intertextualität das Phänomen sieht, dass sich die Wahrnehmung daher auf einer formal-ornamentalen Ebene abspielt, ein Punkt, der auch von Peltari (2014) 159 hervorgehoben wird. Im vorliegenden Kontext der Verspanegyrik spricht sich Schindler (2009) 48 – 57 jedoch für ein durchaus kompetentes Publikum aus, das die intertextuellen Dimensionen der Dichtung goutieren konnte.

die poetischen Implikationen der beschriebenen Situation des *convivium*: Verschiedene Rezipientengruppen werden durch die Einfügung des Trikolons der Fokalisationsinstanzen entworfen und trotz divergenter Rezeptionsgewohnheiten unter der Schirmherrschaft Stilichos zu geneigten Rezipienten einer Kommunikation, die in hervorragender Weise die von Claudian in *stil.* 2,168–169 als Gesprächsgegenstände erwähnten *prisca*, *matura* und *fortia* zu verbinden weiß. In diesem Sinne ist Stilicho für Claudian ein Garant für den Kultur- und Literaturbetrieb, der im evozierten Gelage mit dessen Teilnehmenden und ihrer jeweiligen Interessenslage den geeigneten Rahmen findet.

Dieser Gedanke findet sich in Claudians eigenem Werk bereits vorbereitet im zivilen Tugendkatalog Stilichos, der von Claudian im Kontext des vorangehenden ersten Teils des 2. Buchs eingeführt wird:

*Hinc priscae redeunt artes; felicibus inde
ingeniis aperitur iter despectaque Musae
colla levant...*¹⁴⁸

So kehren die alten Künste zurück, während verheißungsvollen
Talenten der Weg geöffnet wird und die Musen geringeschätzte
Köpfe wieder erheben...

Diese Umstände lassen sich dabei aber ebenso auch auf die Dichtung des Claudian beziehen, der als deren Urheber wesentlichen Anteil am erneuten Erstarken der *priscae artes* hat und so ebenfalls verschiedenste Gruppierungen bedienen kann. Das Bild der Kooperation von Stilicho und Claudian wird nicht zuletzt dann untermauert, wenn man die Selbstdarstellung Claudians in der Stilicho gewidmeten Dichtung betrachtet. Dort zeigt Claudian sich etwa im Proöm des 3. Buches der *laudes*, in dem er Stilicho als zweiten Scipio feiert, als neuer Ennius (Claud. *stil.* 3 praef. 21–22 *Noster Scipiades Stilicho quo concidit alter / Hannibal antiquo saevior Hannibale*), der für seinen Dienstherrn dessen Errungenschaften monumentalisiert (*stil.* 3 praef. 5–6 *gaudet enim virtus testes sibi iungere Musas; / carmen amat quisquis carmine digna gerit*).¹⁴⁹

Damit bietet die hier unter dem Aspekt der Fokalisation besprochene Stelle über ihre spezifische Anlage sowohl die Möglichkeit, den Rezipienten in eine beglaubigte, weil vor Augen geführte Erfahrung des lobenswerten Verhaltens Stilichos zu bringen, als auch dieses Verhalten im Kontext der panegyrischen Pragmatik, d.h. der Repräsentationsabsichten des Textes, in den größeren Kontext des (von Claudian angeführten) Literaturbetriebs unter den von Stilicho garantierten Bedingungen einzuordnen. Die Fokalisation wird damit zum Werkzeug, über die primäre Bedeutungsebene des Textes hinaus auch dessen eigene Verfasstheit zu thematisie-

¹⁴⁸ Claud. *stil.* 2,126–128.

¹⁴⁹ Schindler (2009) 125–126; Felgentreu (2001) 90–92; Ware (2004) 191–199. Zu den *praefationes* grundsätzlich Felgentreu (1999); Harrison (2017).

ren, indem sie mit den vorgeführten Rezeptionshaltungen der Gelehrten, Alten und Soldaten ein Identifikationsangebot für den Rezipienten des Gedichtes bieten. Vor dem Hintergrund dieser Beobachtungen wird die Fokalisation als wichtige Analysekategorie formal-mediativer Natur in den Fallstudien (Kapitel 3, 4 und 5) eingesetzt werden, um ihren Beitrag zum Verständnis der Ästhetik und Poetik der behandelten Texte zu leisten.

1.5.3.2 Strukturelle Aspekte

Eine weitere Perspektive von elementarer Bedeutung für die vorliegende Untersuchung ist die Rolle in der Textkonstitution, die der *descriptio* von der spätantiken Dichtungstheorie zugeschrieben wird. Dabei sind einerseits Aspekte der Platzierung und Konzentration der Deskription von Interesse, andererseits solche der Integration und Motivation.¹⁵⁰ Global herrscht in der Forschung das Bild einer sehr isolierten, szenenhaften Natur der Narrativisierung spätantiker Dichtung vor.¹⁵¹ Dabei baut die Forschung in der Hauptsache auf den Arbeiten von M. Roberts auf, die in ihrer Beurteilung der narrativen Gestaltung das Bild eines mosaizistischen Vorgehens in der Textkonstitution vertreten.¹⁵² Wichtiger Zeuge für dieses Bild ist etwa die narrative Anlage von Claudians mythologischem *Epos de raptu Proserpinae*, dem eine gewisse Szenenhaftigkeit bescheinigt wurde¹⁵³ und in dessen Fall durch eine statistische Analyse einen signifikant höheren Anteil an Deskription als in klassischer und nachklassischer Epik beobachtet wurde.¹⁵⁴ Diese Charakterisierung eines wesentlichen ästhetischen Kriteriums der spätantiken lateinischen Literatur sieht diese Einzelepisoden untereinander nur rudimentär von einem Rahmennarrativ verbunden, während der Rezipient gefordert ist, eine Verbindung der Einzelteile durch ein *conceptual framework* zu schaffen.¹⁵⁵

Dieses Modell arbeitet jedoch in der Hauptsache mit einem Fokus auf die Texte, der deren Konstitution auf einer Makroebene betrachtet und damit ein Narrativ aus mehreren großen Einzelementen erzeugt sieht, während die Gestaltung dieser Ein-

150 Nünning (2007) 107–109.

151 Siehe den Überblick in Elsner (2017).

152 Der *locus classicus* ist Roberts (1989) 56–57 („Late Antiquity preferred juxtaposition and contrast to logical interrelationship; contiguity no longer required continuity. The impression of an organic whole, the sense of proportion, is lost, but it is compensated for by the elaboration of the individual episode. Late antique poetry has its own unity, but it is conceptual and transcends the immediate historical content of narrative.“). Gegen eine klassizistische Beurteilung der Narrativisierung spricht sich Wheeler (1995) 114 aus.

153 Burck (1979) 359–378.

154 Fo (1982) 105–119 zu Claudian. Grundlegend zu dieser Charakteristik spätantiker Literatur sind ebenso die Ausführungen in Charlet (1988) und Döpp (1988). Ähnliche Phänomene, begleitet von einem analog ebenso gesteigerten Interesse an der Evozierung von Wahrnehmungen innerhalb der Narration, lassen sich ebenfalls in der griechischen Dichtung beobachten. Miguélez-Cavero (2008) 125–138; Faber (2016) 443–444.

155 Roberts (1988) 185, 187–188, 194–195.

zelemente so ein Stück weit aus dem Blickwinkel gerät, d. h. eine organische Qualität dieser Einheiten (im Sinne einer Zusammensetzung des Textes bzw. seiner Makrostrukturen aus mehreren narrativen Modi) in sich nicht betrachtet wird.¹⁵⁶ Wesentlich für ein solches auf mehreren Textebenen funktionierendes Textverständnis sind aus methodischer Sicht die Ausführungen von W. Wolf zur Deskription in der Literatur, die er in ihrem Potenzial sowohl als möglichen Makromodus als auch als Mikromodus eines Textes begreift.¹⁵⁷

Dabei spielt die Frage nach der qualitativen, aber v. a. auch quantitativen Dominanz eines textuellen Modus (narrativ, deskriptiv, argumentativ) eine gewichtige Rolle, die nach klassi(zisti)scher (in der älteren Forschung in der Hauptsache aristotelischer und horazischer)¹⁵⁸ Auffassung von der Ausgestaltung einer Narration als Makrostruktur vertreten sein sollte. In Bezug auf die Deskription als narrativen Modus ist schon in der Antike das Bild des horazischen Purpurflickens sehr weit verbreitet, der hier und dort eingesetzt werden sollte (Hor. *ars.* 15 – 16 *purpureus... unus et alter adsuitur pannus*), dabei jedoch nicht Überhand nehmen sollte.

Ein differenzierteres Bild lässt sich gewinnen, nimmt man die im weitesten Sinne poetologischen Reflexionen aus den zeitgenössischen Vergilkommentaren zur Hand, die sich mit der *Aeneis* mit einem nach solchen klassizistischen Maßstäben verfassten und rezipierten Text befassen.¹⁵⁹ Die Kommentare äußern sich an mehreren Stellen zur *descriptio* und zeigen Eigenheiten auf, die anhand eines spätantiken Blicks auf Vergils epische Technik einen Beitrag zum Verständnis spätantiker Konzeptualisierungen von *descriptio* auf einer textstrukturellen Ebene bieten. Die lateinischen Kommentare des Claudius Donatus und des Servius bieten dabei trotz der Eigenheiten ihrer fluiden Textgattung, die auf früheren Texten und Traditionen aufbaut, im Vergleich zu den in der Untersuchung der literarischen Beschreibung zumeist herangezogenen griechischen *progymnasmata* den Vorteil, dass sie neben ihrer zeitlichen Einordnung der bekannten Form in das späte 4. bis frühe 5. Jh.¹⁶⁰ auch und v. a. im Westteil des Reiches zur Zeit des Prudenz und Claudian sicherer als gelesen anzunehmen sind, sodass die in ihnen erhaltenen Konzeptualisierungen und Aussagen trotz einer „Vergangenheit“

¹⁵⁶ Dagegen problematisiert Fowler (1991) die grundsätzliche Verwobenheit von *narration* und *description*. Ebenfalls in dieser Richtung Bartsch/Elsner (2007) ii: „Even at its stillest, ekphrasis plays with the tension between that stillness and narrative, the latter creeping in willy-nilly when almost any descriptive activity takes place.“

¹⁵⁷ Wolf (2007) unterscheidet, aus der Rahmentheorie kommend, hinsichtlich der Deskription zwischen semiotischen *macro-* und *micro-modes* bzw. *frames* (18 – 21 mit einer nützlichen schematischen Darstellung der Makro- und Mikrostrukturen). Diese Herangehensweise ermöglicht es, transmedial und diachron Phänomene des Deskriptiven zu untersuchen, und trägt auch dem Umstand Rechnung, dass v. a. in der antiken Literatur, die Wolf nur am Rande behandelt, die Deskription, wie oben umrissen, auf mehreren Ebenen eines Textes aktualisiert werden kann.

¹⁵⁸ Wheeler (1995) 114.

¹⁵⁹ Zur Poetologie der Vergilkommentare umfänglich Cyron (2009), zur *descriptio* im Speziellen 125 – 128.

¹⁶⁰ Zu Textgestalt und Datierungshypothesen siehe Cyron (2009) 12 – 13.

in überlieferten Beständen der Kaiserzeit im Sinne eines spätantiken lateinischen *status quo* eine neue, zeitgenössische Perspektive zu bieten vermögen.¹⁶¹

Eine wesentliche Stelle für das spätantike Verständnis der Deskription ist dabei Servius' Kommentar *ad Aen.* 10,653, in dessen Rahmen dieser eine Instanz von *descriptio* kritisch bespricht und auch auf die Metapher des zierenden Purpurflickens zu sprechen kommt:

FORTE RATIS descriptio per parebasin facta, non enim a superioribus pendet, sed ante dictis adiungitur, ut „insula Sicani iuxta latus“. has autem descriptiones esse aptas et raras convenit, sicut etiam Horatius docet in arte poetica, dicens „purpureus late qui splendeat unus et alter adsuitur pannus“: sunt enim ornatui.

ZUFÄLLIG LAG EIN SCHIFF Eine durch einen Exkurs erzeugte Beschreibung, denn sie hängt nicht vom Vorherigen ab, sondern wird dem zuvor Gesagten angefügt, wie „die der Flanke Siziliens benachbarte Insel“. Bei diesen Beschreibungen gehört es sich jedoch, dass sie angemessen und selten sind, wie auch Horaz in seiner Dichtkunst lehrt, indem er sagt „der eine oder andere purpurne Flicker, der weithin glänzen soll, wird eingefügt“, denn sie dienen dem Schmuck.

Mit der präskriptiven Bemerkung, dass solche *descriptiones* angemessen (*aptas*) und selten (*raras*) sein sollten, verweist Servius auf die bereits zitierte Horazstelle, die mit ihrem Bild des Purpurflickens eine isolierte Einfügung in die Narrativisierung der Texte suggeriert, was von der abschließenden Bemerkungen zum Status der Stelle als *ornatus* affirmiert wird.¹⁶² Aus einer deskriptiven Perspektive blickt Servius jedoch auf die spezifische Charakteristik der von ihm besprochenen Stelle, indem er sie als *descriptio per parebasin facta* qualifiziert.¹⁶³ Diese Qualifikation wird im Folgenden erläutert, indem Servius darauf verweist, dass die konkrete Instanz von Deskription nicht von der vorangehenden Erzählung, nämlich der Verfolgung eines Trugbildes des Aeneas durch Turnus, abhängt (*non pendet*), sondern lediglich angefügt (*adiungitur*) worden sei.¹⁶⁴ Gemeint ist damit, dass diese konkrete Instanz der *descriptio* nicht als organisch eingefügter Teil der Narration aufgefasst wird, sondern als eine Art Fremdkörper erscheint. Diese Beobachtung lässt dabei auf die Konzeptualisierung einer anderen Art von *descriptio* schließen, die weniger als Fremdkörper betrachtet wurde. Dies wird nicht zuletzt dadurch im Kommentar des Servius markiert, dass er durch das Demonstrativum *has* seine Äußerungen als lediglich auf *descriptiones per parebasin* bezogen sehen möchte. Für ein Beispiel für eine vergilische *descriptio*, die nicht *per parebasin* funktioniert, lässt sich der Grammatiker Claudius Donatus be-

¹⁶¹ Servius kommt immerhin die Ehre zu, als *grammaticus* in der Riege der *nobilitatis procures doctique alii* bei Macrobius (*Macr. sat.* 1,1,1) auftreten zu dürfen. Zu Servius Kaster (1988) 169–197, zu seiner Figur bei Macrobius Goldlust (2010) 232–235.

¹⁶² Laird (1996) 93.

¹⁶³ Vgl. Quint. *inst.* 4,3,14: *παρέκβασις est [...] alicuius rei, sed ad utilitatem causae pertinentis, extra ordinem excurrens tractatio.*

¹⁶⁴ Cyron (2009) 125.

mühen.¹⁶⁵ In seinem Kommentar zu *Aen.* 4,195 (dem Eingreifen der Fama in das epische Geschehen) beschreibt Claudius Donatus die Einbettung in die umgebende Handlung:

*descriptione enim Famae tunc posita una descriptione divisit. hanc si subtrahas, erit una narratio: „extemplo Libyae magnas it Fama per urbis“, sequi debet protinus „ad regem cursum detorquet Hiarban“.*¹⁶⁶

Er (der Erzähler) teilt (die Erzählung) durch den Einsatz der dort positionierten Beschreibung. Wenn man diese wegnimmt, wird es zu einer Erzählung: Auf „sofort eilt die Fama durch die bedeutenden Städte Libyens“ muss daher unmittelbar „sie lenkte ihren Lauf um zu König Iarbas“ folgen.

Claudius Donatus beschreibt die Stelle als eine von einer *descriptio* unterbrochene *narratio* und zeigt durch den direkten Anschluss des ersten, den Abschnitt einleitenden Verses die narrative Verknüpfung mit dem nächsten für die Handlung relevanten Ereignis, nämlich das Ankommen der *Fama* bei König Iarbas. Diese *narratio* sieht Claudius Donatus unterbrochen von einer *descriptio*, die sich über immerhin 22 Verse erstreckt. Diese umfassen neben einer tatsächlichen, in Zustandspräsentia und Imperfekt¹⁶⁷ gehaltenen und von der Evozierung von Sinneseindrücken geprägten Beschreibung der Göttin in *Aen.* 4,174–190 ebenso auch die in indirekter Rede wiedergegebenen Gerüchte, sodass Claudius Donatus diese aus mehreren narativen Mikromodi gespeiste Passage als *descriptio* auf einer Makroebene anzusehen scheint. Gleichzeitig spricht er sich nicht für eine *descriptio per parechasin* aus, was A. Cyron als Nachweis für ein solches Beispiel sieht.¹⁶⁸ Diese Interpretation zeigt sich vor dem Hintergrund der Äußerung des Servius, dass eine *descriptio per parechasin* nicht vom Vorhergehenden abhängt (*non...a superioribus pendet*), als plausibel. Von dem spätantiken Grammatiker wird das die Passage auslösende Ereignis (das Auftreten der *Fama*) mit dem diese *descriptio* abschließenden Ereignis (der Aufbruch der *Fama* zu Iarbas) im Sinne einer Sperrung (*interea ostendamus hyperbaton quod diximus factum*) interpretiert. Dieses an sich kontinuierliche Narrativ wird, so Donat, von der Beschreibung der *Fama* unterbrochen. Während er also der Beschreibung in diesem Beispiel keine tragende Rolle für die Weiterführung des Narrativs sieht, unterscheidet sie sich von einer *descriptio per parechasin* eben dadurch, dass sie in die Handlung integriert ist.

Nachdem nun zwei Typen in der Konzeptualisierung der Beschreibung durch die spätantiken Grammatiker und Kommentatoren Servius und Donatus identifiziert worden sind, die sich nach ihrer jeweiligen Einbindung in die *narratio* unterscheiden,

¹⁶⁵ Die Datierung des Claudius Donatus ist umstritten und schwankt zwischen dem 4. und 6. Jh., siehe eine Zusammenfassung in Cyron (2009) 13.

¹⁶⁶ Claud. Don. *Aen.* 4,195 S. 379,20.

¹⁶⁷ Zur Tempusverwendung in Vergils „Ekphrasis“ Szantyr (1970).

¹⁶⁸ Cyron (2009) 127: „[...] fällt wohl nicht in die Kategorie *descriptio per parechasin*.“

werden einige Äußerungen zur Motivation einer nicht als *purpureus pannus*, sondern als handlungsorientiert charakterisierten Einfügung betrachtet. Zu diesem Zweck ist wieder zu Servius zurückzukehren, der sich mehrfach in diesem Kontext äußert. Die Einbindung in die Narration sowie die Motivation der *descriptio* wird von ihm in seiner Besprechung der Konfrontation der beiden Kriegsparteien während der Befreiung des trojanischen Lagers im gleichen Buch (*Aen.* 10,260 – 277) angesprochen. Während die Stelle schon zu Beginn die Betrachtung der Lager untereinander als elementaren Aspekt des Geschehens einführt (260 *in conspectu*, 267 *mira videri*, 269 *respicunt*), sieht er die *descriptio* der Waffen des Aeneas als besondere Instanz einer Einfügung von *descriptio* in die *narratio*:

ARDET APEX CAPITI ex sequentibus intellegimus Aeneae armorum fieri descriptionem; nam dicitur est 'at non audaci Turno fiducia cessit', quamvis talia arma conspiceret. si tamen primam respicias connexionem, quasi de Turno videtur dicere: quod non procedit.¹⁶⁹

AUF DEM KOPF SCHEINT DIE HELMSPITZE aus dem Folgenden erkennen wir, dass hier eine Beschreibung der Waffen des Aeneas zustande kommt, da er (*scil.* der Erzähler) in Kürze sagen wird, dass „dem mutigen Turnus jedoch die Zuversicht nicht schwand“, obwohl er solche Waffen sah. Wenn man die ursprüngliche Anbindung betrachtet, könnte man meinen, dass er über Turnus spreche: Das erfüllt sich jedoch nicht.

Servius zeigt in seiner Kommentierung der *descriptio* der Waffen des Aeneas (neben weiteren exegetischen Bemerkungen zur *aemulatio* des homerischen Vorbildes und der proleptischen Motivik des integrierten Vergleiches mit dem unheilbringenden Gestirn Sirius)¹⁷⁰ ein Bewusstsein für die Möglichkeit der Enttäuschung von Leserwartungen durch eine ambigue Einbindung der *descriptio* in die Handlung. Diese Einbindung, die Servius *connexio prima* nennt, sieht er vor dem Hintergrund, dass er sie nicht als *per parebasin* eingefügt qualifiziert, als vom Rezipienten auf Turnus bezogen. Im Anschluss an die *descriptio* ergebe sich die Motivation für den Einsatz dieser Beschreibung nachträglich, nämlich durch die unerwartet gefasste Reaktion des Turnus auf diesen für den Leser im Nachhinein als bedeutsam erkennbaren Anblick. Damit impliziert Servius eine *connexio secunda*, die eine solche, über die unmittelbar ästhetische Erfahrung der fortschreitenden Lektüre hinausgehende kognitive Rezeption meint, wodurch die *descriptio* ihre Motivation erhält. Während der Rezipient die Beschreibung zuerst durch fehlende Hinweise über die Rutuler fokalisiert denkt, zeigt sich eine Kontrastwirkung zwischen der über den Erzähler fokalierten Wirkung des Anblicks und derjenigen des Turnus.

Im Rahmen der Motivation von Deskription ist aus spätantiker, servianischer Sicht ebenso die Frage nach dem Verhältnis von Erzählzeit und erzählter Zeit (also der

¹⁶⁹ Serv. *Aen.* 10,270.

¹⁷⁰ Serv. *Aen.* 10,270: *est autem Homeri et locus et comparatio. hoc autem iste violentius posuit, quod ille stellae tantum facit comparisonem, hic etiam stellae pestiferae, respiciens quas clades Rutulis sit inlaturus Aeneas.* Zur *prolepsis* bei Vergil Fowler (1997) 259 – 270.

modernen narratologischen Kategorie der „Dauer“)¹⁷¹ von Relevanz, das sich besonders in solchen Bemerkungen fassen lässt, in denen Servius den Fortgang der Erzählung durch die *descriptio* potenziell behindert sieht. Dies lässt sich in seinen Ausführungen zu *Aen.* 1,147 fassen, wo er die Dynamisierung der Handlung betont und darauf hinweist, dass sich der Erzähler lobenswerterweise nicht mit einer Beschreibung des Wagens Neptuns aufgehalten habe, um die Handlung, nämlich die Rettung des Protagonisten vor den von Aeolus freigelassenen Winde, nicht aufzuhalten (*Serv. Aen.* 1,147 *bene non moratur in descriptione currus, ut citius liberetur Aeneas*).

Dieser Gedanke setzt das Ideal einer dem Stoff angemessenen Gestaltung der *narratio* voraus. Leider bieten die spätantiken Vergilkommentare keine präskriptiven Aussagen zum grundsätzlichen Verhältnis von *narratio* und *descriptio*, wenn man von der Bemerkung des Servius absieht, dass eine *descriptio* innerhalb der *narratio* nicht mehr als drei Verse umfassen solle.¹⁷²

Diese Stelle, die Servius (*Aen.* 2,418 *stridunt silvae saevitque tridenti / spumeus atque imo Nereus ciet aequora fundo*) als *excursus poeticus* qualifiziert, ist jedoch eher als ein *simile* zu bezeichnen, welches die Mittel der Deskription bemüht, um den Ansturm der Eroberer Trojas zu evozieren. Daher scheint es auch deutlicher von der *narratio* abgrenzbar als eine Deskription der Ereignisse im eigentlichen Handlungsraum derselben, da das *simile* auch explizit durch *ceu* (*Aen.* 2,416) als solches markiert wird.¹⁷³

Eine weitere servianische Passage, die eine solche, eben nicht die *storyworld* durch ein Gleichnis erweiternde, sondern in diese integrierte *descriptio* bespricht, liegt in der Erörterung der strukturellen Aspekte der Schildbeschreibung im 8. Buch der Aeneis vor.¹⁷⁴ Dort erklärt Servius, ausgehend von der vergilischen Junktur *non enarrabile textum* (*Aen.* 8,625 „unerzählbares Gebilde“), dass Vergil die Szene zwar von Homer adaptiert habe, diese jedoch aufgrund des Inhaltes der Darstellung (nämlich der ganzen und, wie Servius an anderer Stelle anmerkt,¹⁷⁵ teleologisch auf Augustus zulaufenden römischen Geschichte) nicht wie im Vorbild als poetische *descriptio* organisiert, sondern nur summarisch angesprochen habe (*illic enim singula dum fiunt narrantur, hic vero pro perfecto opere noscuntur*). Dies habe die Stelle mit der ebenso geschaffenen Umschiffung einer umfangreichen Rekapitulation der Iliouperis in den Bildern des Iunotempels (*Aen.* 1,441–497) gemein (*carptim tamen pauca commemorat, sicut in primo ait „videt Iliacas ex ordine pugnās“, nec tamen universa descripsit*), um nicht allzu viel Zeit mit der Beschreibung zu verschwenden (*oportune*

171 Siehe Sternberg (2001) 117 zu dem Effekt der *suspense* als Folge einer narrativen Manipulation der Zeit. Zur Erzählzeit Weinrich (1985).

172 *Serv. Aen.* 2,418 *qui ultra tres versus fieri non debet*.

173 Vgl. die Einschränkungen durch Cyron (2009) 126 Anm. 298.

174 Unter der umfangreichen Literatur zu dieser Metadeskription sind v.a. Hardie (1986); Eigler (1994); Putnam (1998) 119–188; Barchiesi (1997), (1999) sowie Heslin (2013) xxvi, 316 zu nennen.

175 *Serv. Aen.* 8,672 *sane ubique propositum est poetae Augusti gloriam praedicare; itaque maiorem partem operis in hoc clipeo Augusto adsignat*.

ergo fecit Vergilius, quia non videtur simul et narrationis celeritas potuisse conecti et opus tam velociter expediri, ut ad verbum posset occurrere), wodurch der moderne Rezipient sich durchaus an die narratologische Kategorie der Erzählzeit erinnert sieht.¹⁷⁶

Es kann also vorläufig für die Analyse festgehalten werden, dass ein wesentlich kleinteiligeres Verständnis des Konzeptes der *descriptio* für die spätantike Dichtung nachweisbar ist, als es bisher in der auf die Untersuchung auf die Makrostrukturen der Narration konzentrierten Forschung beachtet worden ist.

Ein weiterer Aspekt, den es zu betrachten gilt, liegt mit der Positionierung der *descriptiones* innerhalb der makrostrukturellen *narratio* vor. Während, wie zuvor beobachtet, die *descriptio* eine mikrostrukturelle Einheit sein kann, die in makrostrukturelle Einheiten einer *narratio* unter Einschluss auch anderer Modi wie etwa der Charakterrede eingefügt werden kann, kommt es auch vor, dass die *descriptio* selbst als Makromodus die *narratio* und andere Modi in sich aufnimmt.¹⁷⁷ Dabei ist grundsätzlich zu unterscheiden zwischen zwei Fällen, die sich qualifizieren lassen als:

1. Einfügung der *descriptio* auf einer mittleren Ebene im Sinne einer *mise en abyme*, d. h. als Erweiterung der *narratio* um eine weitere Ebene, auf der u. U. auch Motive der *narratio* gespiegelt werden.¹⁷⁸ Dieser Status dient in der antiken Dichtung ebenfalls als Diskursraum für metapoetische Aspekte. Ein solches Vorgehen findet sich etwa innerhalb der mythologischen und episch-panegyrischen Hexameterdichtung Claudians¹⁷⁹, aber auch prominent im *liber Peristephanon* des Prudenz anhand im Text thematisierter Gemälde.¹⁸⁰
2. Nutzung der *descriptio* als Rahmen für die Makrostruktur des Textes, d. h. die *descriptio* dient als *mise en cadre* für eine aus der Deskription entwickelte *narratio*, wie es in der spätantiken Dichtung im Falle des *Cupido cruciatus* des Ausonius geschieht, in dem ein Gemälde des Hauptmotivs (die Folterung des Liebesgottes durch seine weiblichen Opfer in der Unterwelt) als Einstieg in die

¹⁷⁶ Vgl. Cyron (2009) 216.

¹⁷⁷ Wolf (2007) 19–20.

¹⁷⁸ Putnam (1998) etwa hat als einflussreiche Studie die Rolle der „Ekphraseis“ als spiegelnde Mikrokosmen der Narration der *Aeneis* dargelegt. Dabei betont Putnam, dass diese für den Rezipienten letztlich unfassbaren Gebilde in der *Aeneis* als Ganzem ein solches immer wieder neu zu traktierendes, aber nie völlig zu durchblickendes Kunstwerk als Entsprechung finden. Dieser Aspekt ist letztlich ein Vorzeichen für die semantische Polyvalenz, die in spätantiken Texten begegnet.

¹⁷⁹ Bei Claudian sind etwa das Gewebe (*rapt.* 1,245–273) und der Mantel der Proserpina (*rapt.* 2,4055) zu nennen, weiterhin liegen solche Instanzen vor in den Konsulatstrabeen (*cos. Hon.* IV,584–605) und der Beschreibung der Waffenspiele in *cos. Hon.* VI 621–639, aber auch abseits von Kunstwerken in der mythologischen bzw. realen Welt auch in der metapoetisch aufgeladenen Beschreibung von Landschaften (*rapt.* 2,128–141, *rapt.* 3,332–356, *cos. Hon.* VI 159–177). Vgl. die Ausführungen in Kapitel 2.

¹⁸⁰ Prud. *perist.* 9 & 11.

Handlung dient und so einen Rahmen bildet, der die Rezeption des Textes in wesentlicher Weise zu lenken vermag.¹⁸¹

In beiden Fällen lässt sich der Status in der Hierarchie der makrostrukturellen *narratio* zumeist dort eindeutig bestimmen, wo die *descriptio* durch eine explizite Markierung aktualisiert wird. Dies geschieht üblicherweise entweder durch einen Verweis auf ein Bildmedium (d. h. dem modernen Verständnis einer Ekphrasis entsprechend) und/oder durch das Verweisen des Erzählers auf eine Situation, in der textimmanente Betrachterfiguren als illusionsdurchbrechendes Moment, das den Rezipienten auf den Status der Repräsentation hinweist, eingesetzt werden.¹⁸² Problematischer und für die Ästhetik des untersuchten Corpus umso relevanter ist die Endmarkierung solcher makrostrukturell relevanter Instanzen von *descriptio*.¹⁸³ Diese sind in den folgenden Analysen von besonderem Interesse, da hiermit einerseits die Frage nach dem Status des Textes als *artificium* in elementarer Weise berührt wird, andererseits jedoch das Zusammenspiel von *descriptio* auf Mikro- und Makroebene ein Gegenstand ist, der in der Beschäftigung mit spätantiker Deskriptionstechnik von enormer Relevanz ist.

1.5.3.3 Inhaltliche Aspekte

Wie bereits in den Ausführungen zu den antiken Konzepten der *descriptio* festgehalten worden ist, lässt dieser narrative Modus sich nicht auf ein festes Sujet begrenzen, sondern hebt auf die sprachliche Evozierung des jeweiligen Gegenstandes ab, wobei die *descriptio* durchaus auch narrative Anteile in sich bergen bzw. in diese übergehen kann. Auch für die spätantike lateinische Dichtung gilt die Beobachtung, dass neben der metadeskriptiven Ekphrasis von Kunstgegenständen auch die Deskription von Personen, Gegenständen, Orten und Ereignissen als dominantes Gestaltungsmittel der Narration eingesetzt wird.¹⁸⁴ Die Wahl der Gegenstände ist dort selbstredend (und trotz der in der Forschung beobachteten Auflösung von Gattungsgrenzen)¹⁸⁵ elementar davon abhängig, in welchem Kontext die *descriptio* eingesetzt wird. Neben

181 Zur Rahmentheorie grundlegend Goffman (2002), zum *mise en cadre* als narratologisch relevantem Phänomen Wolf (2010).

182 Diese Rolle nehmen sie, wie in den Ausführungen zur Fokalisation der Deskription gezeigt worden ist, neben ihrer Rolle als „Sprungbrett“ in die erzählte Welt ein, wenn ihre Wahrnehmungen vom Erzähler durch verschiedene Instrumente explizit als kritisch zu evaluieren markiert werden. In vielen Fällen liegen weiterhin beide Zustände und narrativen Absichten vor, d. h. der Text oszilliert zwischen Involvierung und Distanzierung des Rezipienten.

183 Die Aufsätze Fowler (1991) und Wulfram (2009) haben auf dieses Problem anhand vergilischer Deskription aufmerksam gemacht. Aus einer modernen Perspektive Wolf (2007) 8: „Thus, ‚descriptivity‘ [...] is, like ‚narrativity‘, a gradable phenomenon [...]. It has fuzzy edges but a relatively clear centre.“

184 Dabei fußt dieses deskriptive *worldmaking*, wie die Ausführungen bei Quintilian gezeigt haben, auch in der Antike schon auf dem von Iser (1970) einflussreich untersuchten Phänomen einer Evozierung von Wissensbeständen und Erfahrungen beim Rezipienten. Wolf (2013) 43–47.

185 Fontaine (1977) u. (1988).

epischen oder als episches Element panegyrischer Texte aktualisierten *descriptions* von Lokalitäten¹⁸⁶ dienen unter der Rubrik *artificia* Gemälde (*perist.* 9 & 11 und im *Cupido*) und Gewebe (in Gestalt des Habitus von Gottheiten und Mitgliedern der Kaiserfamilie bei Claudian) als weitere Gegenstände, wobei es mitunter, wie bei Ausonius' *Cupido*, der unter diesem Aspekt zu betrachten sein wird, zu einer Überschneidung kommt (Kapitel 4). Diese wird vom Dichter erzeugt, indem ein Gemälde nur den konzeptuellen Rahmen bildet, um eine unwirklich wirkliche Reise in einer intertextuellen Schreckenslandschaft zu bieten. Aber auch neben den großen Bildern, die sich dem Rezipienten so offensichtlich darbieten, findet sich die *descriptio* als dominanter Textmodus in einer Ästhetik, die in einer dualen Aufmerksamkeit für sensorische Referenzialität einerseits und die Betonung einer komplexen Artifizialität andererseits oszilliert. Eine solche Ästhetik kulminiert in Phänomenen, die aus der Realität der Gegenstände explizit ein (textuelles) Kunstwerk machen, wie etwa die Darstellung des kaiserlichen Heeres in Claudians panegyrischem *6 cos. Hon.* 560–577, die in der zeitgenössischen *adventus*-Beschreibung des Constantius durch Ammianus Marcellinus¹⁸⁷ eine sehr nahe Entsprechung findet. Neben die für die spätantike Dichtung so relevante, aber, wie die vorangehenden Kapitel gezeigt haben, auch schon „klassisch“ und „postklassisch“ vorhandene Evozierung sensorischer Wahrnehmungen tritt dabei eine Vorliebe für eine Ästhetik des Pretiösen¹⁸⁸ und Wunderbaren¹⁸⁹, wobei es sich in beiden Fällen um Aspekte handelt, die von der Forschung mit der zeitgenössischen materiellen Kultur in Verbindung gebracht worden sind.¹⁹⁰

Gleichzeitig sind die Inhalte der spätantiken poetischen *descriptions* auf einen involvierten Rezipienten angewiesen, der immer wieder angehalten ist, die Beschreibung in ihrer Auseinandersetzung mit der literarischen Tradition zu evaluieren. In einem extremen Fall ist der Rezipient aufgefordert, die *descriptio* der Körperlichkeit einer jungfräulichen Braut aus Versteilen vergilischer *descriptions* (wiederzu)erkennen, wie es in Ausonius' *cento nuptialis* vonnöten ist.¹⁹¹ Diese Anforderung besteht jedoch auch in den weit zahlreicheren, weniger ihre eigene Fragmentation indizierenden Texten.¹⁹² Tatsächlich ist es ein Anliegen der vorliegenden Arbeit, auch diese von den Arbeiten von A. Peltari und H. Kaufmann postulierte, spezifisch spätantike Intertextualität anhand ihres Vorkommens innerhalb der *descriptio* kritisch zu prüfen.

¹⁸⁶ So z. B. die eingangs betrachtete Alpenüberquerung Stilichos, die *spelunca aevi* ebendort, sizilische Blumenwiesen und die Unterwelt bei Claudian, aber auch bei Ausonius in der Topographie der *Mosella* und der Unterwelt des *Cupido*, sowie die neu beanspruchten Erinnerungsorte der christlichen Märtyrer- und Heiligenkulte bei Prudenz.

¹⁸⁷ Amm. 6,10,16–18. Zu dieser Ästhetik bei Ammian Kelly (2008).

¹⁸⁸ Zur festen Verankerung dieses Aspektes bereits in der Dichtung des 1. Jh. Roberts (1989).

¹⁸⁹ Zum spätantiken Mirabiliendiskurs Guipponi-Gineste (2010) 201–280; Nierste (in Vorbereitung).

¹⁹⁰ Charlet (1988); Roberts (1989); Elsner (2000); Hernández Lobato (2012).

¹⁹¹ McGill (2005); Schwitter (2016).

¹⁹² Nugent (1990).

Damit sieht sie sich der jüngst erschienenen Monographie P. Hardies¹⁹³ verpflichtet, deren Hauptlinie eine differenzierende Überprüfung bestehender Eindrücke zu einer spezifisch spätantiken Ästhetik und Poetik ist.

1.5.3.4 Rezeptionsorientierte Aspekte

Verbunden mit der Involvierung des Rezipienten in die immer wieder neu ansetzende Interpretation der intertextuell dichten Narrativisierung seinerseits ist der Aspekt der Illusionserzeugung und, damit verbunden, deren Durchbrechung.¹⁹⁴ Dort, wo bezüglich der intertextuellen Aspekte die Aufmerksamkeit des Rezipienten stets zwischen dem vorliegenden Text und den ursprünglichen Kontexten der Intertexte vermitteln muss, ereignet sich ein ähnliches Oszillieren zwischen der Wahrnehmung der *story-world* und deren Unterbrechung.¹⁹⁵ Einerseits geschieht dies durch den Einsatz von textimmanenten Betrachtern, deren Wahrnehmungen explizit als solche markiert werden – die *Mosella* des Ausonius, deren hoher Anteil an Deskriptivität ein Gemeinplatz der Forschung ist,¹⁹⁶ verzeichnet etwa auf 483 Verse 37 solcher Marker aus dem Wortfeld „sehen“.¹⁹⁷

193 Hardie (2019) 223–249 spricht sich gegen eine übermäßige Betonung dieser immer wieder beobachteten Fragmentierung aus und versucht, den Blick der Forschung auf die konzeptuelle Einheit der Texte zu lenken.

194 Nünning (2007) 113–116. Methodisch einflussreich ist die Studie von Wolf (2013), die die für eine Immersion nötige *aesthetic illusion* folgend definiert (51–52): „Aesthetic illusion is a basically pleasurable mental state frequently emerging during the reception of representations (texts, artefacts or performances) which may be fictional or factual, narratives or descriptions, and can be transmitted by various media and genres. It is thus a transgeneric as well as a transmedial phenomenon. Like all reception effects, aesthetic illusion is elicited by the conjunction of factors that are located (a) in the representations themselves, which tend to show certain characteristic features and follow certain illusion-generating principles, (b) in the reception process and the recipients, as well as (c) in framing contexts, e.g. cultural-historical, situational, or generic ones. Aesthetic illusion consists predominantly of a feeling, of variable intensity, of being imaginatively and emotionally immersed in a represented world and of experiencing this world in a way similar (but not identical) to real life. As opposed to delusions and hallucinations, this constitutive immersion is, however, counterbalanced by a latent rational distance, which operates owing to the culturally acquired awareness of the difference between representations and reality.“

195 Eine dafür grundsätzlich notwendige *suspension of disbelief* (Coleridge (1965) 169), die immer nur fast (σχεδόν, wie die *progymnasmata* betonen) eine umfassende Immersion erzeugt (vgl. Wolf (2013) 23), setzt die Arbeit vor dem Hintergrund der methodischen Beobachtungen an den antiken Texten in Kapitel 1.5.2 voraus.

196 Charlet (1988) 78; Roberts (1989) 17–19.

197 *miratus* (2), *spectans* (6), *conspicor* (10), *in speciem* (18), *visu* (19), *miraris* (43), *mirabor* (51), *spectaris* (55), *intuitu...obtutibus* (57), *visu* (59), *cerminus* (60), *oculos* (75), *oculus* (90), *mirantur* (142), *spectasse* (150), *spectacula* (152), *visus* (153), *spectata...visu* (186), *imago* (198), *spectat* (206), *despectat* (208), *spectata* (218), *viridi sub imagine* (219), *simulacra* (227), *suo...simulamini* (228), *speculi* (231), *spectare* (234), *despectant* (283), *miretur* (288), *visu* (325), *dives speculatio* (326), *despectu...caligante* (334), *vidi* (341), *simulacra* (346), *spectavit* (422). Vgl. Charlet (1988) 79 „...a love of seeing and showing...“.

Während eine solche Einfügung, wie im Kapitel zur Fokalisation der *descriptio* untersucht worden ist, durchaus auch als „Sprungbrett“ in die erlebte *storyworld* zu fungieren vermag,¹⁹⁸ wird die Durchbrechung dabei bisweilen durch den Einsatz konkurrierender Fokalisationen erzeugt. Dies wird erreicht, indem der Erzähler die Wahrnehmungen dieser textimmanenten Betrachter kommentiert, wie es beispielsweise in der *Mosella* anhand der *nautica pubes* geschieht, die von dem verwirrenden Wechselspiel zwischen der Flusslandschaft und ihrer Spiegelung auf der Mosel gebannt ist (*Mos.* 239–240 *talis ad umbrarum ludibria nautica pubes / ambiguus fruitur veri falsique figuris*).¹⁹⁹

Weiterhin werden besonders in den metadeskriptiven Instanzen der Deskription (d. h. in den üblicherweise als „Ekphrasis“ qualifizierten Exemplaren) Instrumente eingesetzt, die eine in Gang gebrachte Evozierung von Wahrnehmungen durchbrechen oder zumindest stören. Diese Störung wird etwa dann erzeugt, wenn der Erzähler auf den Status der evozierten Objekte als Repräsentation hinweist, wie es in Prudenz' Darstellung des Martyriums des Hl. Hippolytus geschieht. Dort wird nach über einhundert Versen der Martyriumsschilderung das der *narratio* angeblich (und vermeintlich)²⁰⁰ zugrundeliegende Gemälde (*perist.* 11,123–124 *exemplar sceleris paries habet inlitis, in quo / multicolor fucus digerit omne nefas*) angesprochen und so ein abrupter, wenn auch nur konzeptueller Medienwechsel vollzogen.

Die Wahrnehmungserzeugung beim Rezipienten wird so durch eine Überlagerung der Ebenen zwar gestört, dabei jedoch vielmehr (im konkreten Falle von *perist.* 11 nur kurz) zurück auf die höhere Ebene der Narration zurückgeführt. Auf dieser besucht der pilgernde Prudenz, der im Gedicht sowohl als Rompilger in der Rolle des *experiencing focalizer* als auch durch seine Erzählung gegenüber dem Bischof als *narrating focalizer*²⁰¹ fungiert, die Grabstätte. Daraufhin führt er die *narratio* des Martyriums weiter, bevor diese endgültig in die Schilderung der Pilgerreise übergeht.²⁰² Dabei kommt es zu einer erneuten Evozierung von Wahrnehmungen und damit wieder zu einer Immersion in die *storyworld*, die jedoch immer wieder durch ambigüe Begrifflichkeiten durchbrochen wird. Der Text erzeugt diese Ambiguität, wenn die Gemeinde des getöteten Hippolytus seine Überreste aufließt (*legit*), während der Rezipient des Ge-

198 Wolf (2013) 47.

199 Siehe Charlet (1988) 79, der in diesem Kontext die Begriffe des *spectare* und *mirari* als zentral für die spätantike, für Ausonius charakteristische Rezeptionshaltung heraushebt. Die Artifizialität wird noch dadurch erhöht (und gleichsam betont), dass schon die *descriptio* der *nautica pubes* durch *talis* als künstlich (im Sinne eines Gleichnisses) markiert ist und so der Rezipient umso stärker aus der Illusion der Wahrnehmung der Situation „herausgeholt“ wird, um diese Kunst zu reflektieren. Vgl. Gruber (2013) 191–192.

200 Vgl. zu den medientheoretischen und poetologischen Aspekten des vieldiskutierten (und in der Argumentation dieser Arbeit) virtuellen Gemäldes die Ausführungen in Kapitel 3.

201 Zu diesem Begriffspaar, dass der möglichen Doppelrolle eines einzigen Charakters in der Narrativisierung Rechnung trägt, De Jong (2014) 65–68.

202 Zu den Schwierigkeiten, die narrativen Ebenen einerseits und die narrativen Modi andererseits voneinander abzugrenzen s. Kapitel 3.8.4.

dichtes davon liest, und spielt so mit der doppelten Bedeutung, die *legere* im Lateinischen besitzt.

Dieser Punkt, d. h. die metadeskriptive Zurschaustellung der Interaktion des Rezipienten mit dem Text, ist schließlich verbunden mit Fragen nach einer Selbstreferentialität des Textes im Sinne einer Markierung seiner eigenen Materialität. Diese findet, wie schon K. Thraede gezeigt hat,²⁰³ in *perist.* 9 ihre Entsprechung, wo der Akt des „Schreibens“ mit *stili* auf dem Körper des Märtyrers gleichsam auch der Akt der Folter ist und so simultan zum Fortgang des Martyriums auch der Text seinen Fortgang findet.

Ein weiterer wesentlicher Faktor im Kontext der rezeptionsorientierten Aspekte der Deskription ist die Kategorie des Raumes bzw. dessen Einbindung und Funktionalisierung innerhalb der Narration.²⁰⁴ Mit dem von I. de Jong herausgegebenen Band zu *Space in Ancient Greek Literature* liegt eine umfangreiche, diachrone und transgenerische Studie vor, die wesentliche Diskursfelder umreißt. Dabei betont sie in ihrer Einleitung, dass Raum für die Analyse der antiken Literatur auf mehreren Ebenen relevant ist, da dieser in der Narration verschiedene Funktionen besitzen kann. So ist einerseits zwischen *fabula-space* und *story-space* zu unterscheiden, d. h. zwischen dem Raum, der im Text tatsächlich beschrieben wird, und dem Raum, der von Rezipienten supplementiert werden muss.²⁰⁵

Zumeist sind die antiken poetischen Texte in ihrer räumlichen Verortung der einzelnen Objekte nur wenig um eine möglichst vollständige Darstellung einer Räumlichkeit der *storyworld* bemüht, sondern begnügen sich mit hier und dort eingesetzten deiktischen Markern, um dem Rezipienten eine Verortung im Raum zu suggerieren.²⁰⁶ Zu solchen deiktischen Markern gehören etwa eigentliche Verweise im Raum (etwa *hic...illic*), aber auch korrelative Nennungen von Objekten der Deskription (*hi...illi*), die eine räumliche Trennung, wenn auch ohne tatsächliche Verortung, suggerieren.

Gleichzeitig gibt es jedoch auch, wie uns die spätantiken Vergilkommentare aufklären, eine Aufmerksamkeit für die räumliche Verortung und damit die Perspektive des Beschreibenden (je nach narrativer Verortung der Erzähler oder eine intradiegetische Erzählinstanz).

Zu der Beschreibung der Bucht, in der Aeneas und seine Gefährten in der Nähe des gerade in der Entstehung befindenden Karthagos an Land gehen (*Aen.* 1,159 – 169), hat Donatus folgende Anmerkungen:

²⁰³ Thraede (1965) 79 – 137.

²⁰⁴ Grundlegend zur Räumlichkeit in der Narration und der Beteiligung des Rezipienten Ryan (1991) weiterhin im Kontext des *spatial turn* in der kulturwissenschaftlich orientierten Literaturwissenschaft Hallet/Neumann (2009).

²⁰⁵ De Jong (2012) 2 – 3.

²⁰⁶ Hier sind jedoch solche Instanzen der Deskription zu erwähnen, die aus technischem oder geographischem Interesse heraus Deskription betreiben und deshalb räumliche Verhältnisse angeben. Dabei handelt es sich jedoch zumeist um Prosatexte.

*intelligere autem debemus (quod in omnibus locorum descriptionibus curandum est) locum istum sic poetam descripsisse ut ingredientem. hunc morem etiam Sallustium tenuisse manifestum est ubi dexteram vel laevam dicit, a tergo et a fronte, ut se velut consistentem uno in loco faciat: quae omnia mutabuntur, si describens mutet speciem standi.*²⁰⁷

Wir müssen jedoch erkennen, dass (wofür in allen Beschreibungen von Orten gesorgt werden muss) der Dichter diesen Ort genau so beschrieben hat, als würde er ihn betreten. Dass auch Sallust sich an diese Maxime gehalten hat, zeigt sich dort, wo er von „der Rechten“ und „der Linken“ spricht, oder „von Hinten“ und „von Vorne“, sodass er sich scheinbar an einem einzigen Ort platziert zeigt: All dies wird sich ändern, wenn der Beschreibende seine Perspektive verändert.

Donatus erklärt an dieser Stelle also die Struktur der vergilischen *descriptio* der Bucht und der Nymphengrotte durch die Verortung des Beschreibenden (*describens*) in diesem virtuellen Raum, über die der Effekt der *descriptio* erzeugt wird. Neben dieser präskriptiven (*curandum est*) Vorgehensweise, die auch in den *progymnasmata* ihrer Entsprechungen findet,²⁰⁸ unterscheidet er bezüglich der Perspektivierung über den im Raum seiner eigenen *storyworld* agierenden Erzähler zwischen einer statischen Perspektive, die über Richtungsangaben Räumlichkeit erzeugt, und einer veränderbaren *species standi*.

In diesem Kontext steht auch die Frage nach der räumlichen Nähe des *describens* zum Objekt der *descriptio* in einem Kontinuum zwischen synoptischer Beschreibung einer Landschaft (etwa die bereits in Kapitel 1.2 betrachtete Beschreibung der rätischen Alpen in den *laudes Stilichonis*) und der Betrachtung eines einzelnen Gegenstandes (z. B. vertreten durch das Gewebe der Proserpina in Claudians *de raptu Proserpinae*), die wesentlich für den Grad der Informationsfülle derselben ist.²⁰⁹

Verbunden mit diesem Grad an Detailliertheit (aber auch der Frage nach der Fokalisation von Beschreibung) ist die Frage nach der Transparenz der Deskription, die mitunter durch Phänomene der Ambiguität²¹⁰ ein poetisches und poetologisches Spiel mit dem Rezipienten treibt. Eine für diese Kategorie prägnantes Beispiel offenbart sich, wie J.-L. Charlet gezeigt hat,²¹¹ im für dessen Ästhetik gelobten²¹² Fischkatalog der *Mosella* des Ausonius, wo dieser die Meerforelle als ambigue Erscheinung und damit als Metapher für die Ästhetik seiner Dichtung (re)präsentiert:

²⁰⁷ Claud. Don. *Aen.* 1,170 S. 39,28 – 40,2.

²⁰⁸ Vgl. Aphth. *prog.* p.37: Ἐκφράζοντας δὲ δεῖ πρόσωπα μὲν ἀπὸ τῶν πρώτων ἐπὶ τὰ τελευταῖα ἰέναι, τουτέστιν ἀπὸ κεφαλῆς ἐπὶ πόδας, πράγματα δὲ ἀπὸ τῶν πρὸ αὐτῶν τε καὶ ἐν αὐτοῖς καὶ ὅσα ἐκ τούτων ἐκβαίνειν φιλεῖ, καιροῦς δὲ καὶ τόπους ἐκ τῶν περιεχόντων καὶ ἐν αὐτοῖς ὑπαρχόντων.

²⁰⁹ Dazu anhand von Homers Epen De Jong/Nünlist (2004).

²¹⁰ Siehe Schomber (2020) zur auf den Ebenen der Handlung und der Metapoetik inszenierten Ambiguität in Tryphiodors stark vom deskriptiven Modus geprägter Ἰλίου ἄλωσις.

²¹¹ Charlet (1988) 79.

²¹² Symm. *epist.* 1,14,4.

*Teque inter species geminas neutrumque et utrumque,
qui necum salmo nec iam salar, ambiguusque
amborum medio, sario, intercepte sub aevo.*²¹³

Und dich, zwischen zweier Arten Erscheinung, beides und nichts davon,
weder noch Lachs noch schon Forelle, uneindeutige Meerforelle, die du,
zwischen beiden dich befindend, im mittleren Reifealter gefangen wirst.

Ausonius nutzt, sich einer ovidischen Ästhetik bedienend,²¹⁴ die morphologische Ähnlichkeit des Fisches mit zwei anderen Arten, um ihn für den Rezipienten als uneindeutige und inkommensurable Entität zu repräsentieren, wobei der ästhetische Reiz gerade in diesem „Dazwischen“ liegt, das sich schon zu Beginn der *descriptio* des Fisches in der semantischen Polyvalenz von *inter species* spiegelt, das sowohl die „Fischart“ als auch die hier in ihren Ebenen überblendete Repräsentation im Sinne von „Anblick“ meint. Diese Ambiguität wird weiterhin noch einmal durch die alliterierende Benennung des Konzeptes (*ambiguusque / amborum*) unterstrichen.

Ein weiterer Faktor der rezeptionsorientierten Aspekte der *descriptio* liegt durch den Einsatz einer deskriptiven *obscuritas*²¹⁵ vor, die die Einordnung und Identifizierung der Inhalte durch ihre Lexik oder Syntax erschwert. Auch kann die Rezeption in ihren Erwartungen enttäuscht werden, indem der Rezipient durch eine begrenzte Perspektive wie etwa die Fokalisation einer intradiegetischen Betrachterinstanz in die Irre geführt wird.²¹⁶ Solche Phänomene werden v.a. in der Analyse des *Cupido cruciatus* des Ausonius (Kapitel 4) eine zentrale Rolle spielen.

Bezüglich der rezeptionsorientierten Aspekte von Deskription ist damit festzuhalten, dass die Texte Mechanismen und Strategien aufweisen, mit deren Hilfe sie sowohl eine Involvierung des Rezipienten hervorrufen als auch unterbrechen kann. Diese Unterbrechung kann dabei als Strategie dienen, um Fragen zum Status des Textes als Repräsentation zu thematisieren und die Rolle des Dichters bei der Erzeugung dieser Repräsentation in den Vordergrund zu rücken.

213 Auson. *Mos.* 128–130.

214 Gruber (2013) 160. Ein Bindeglied zwischen den ovidischen Anklängen und deren *aemulatio* bei Ausonius liegt sicherlich etwa in der Ästhetik der Silven des Statius (dessen Dichtung und literarischer Kontext des 1. Jh. schon von Roberts (1989) als Vorbereitung auf spätantike Phänomene herausgestellt worden sind), der solche ambigen Zustände etwa im Reiterstandbild des Domitian (*silv.* 1,1), prominent aber auch in *silv.* 2,3 (*arbor Atedii Melioris*, vgl. die Analyse in Baumann [2018]) inszeniert, zumal das Motiv der Spiegelung auch andernorts in der *Mosella* breit ausgeführt wird (Gruber [2013] 177–190).

215 Zur *obscuritas* in der spätantiken Dichtung Charlet (1988) 79 m. Anm. 31, zur Rolle der *obscuritas* als ästhetisches Prinzip in der Epistolographie des 5. Jh. Schwitter (2015).

216 Eine solche Forderung des Rezipienten kann mitunter auch die Gestalt eines gelehrten Spieles annehmen, wie etwa in *Calp.* 7, wo der *narrator-focalizer* Corydon seinem Freund Lycotas exotische Tiere und die Topographie des Amphitheaters in für den Rezipienten „verschlüsselter“ *descriptio* repräsentiert. Eine weitere, spätantike Form solcher deskriptiver *obscuritas*, die den Charakter eines Spieles annimmt, liegt in den *aenigmata* des Symposius innerhalb der *Anthologia Latina* (281 ShB) vor.

In den Kapiteln 1.5.3.1 bis 1.5.3.4 ist mit den narratologischen Gesichtspunkten der formal-mediativen, strukturellen, inhaltlichen und rezeptionsorientierten Aspekte der literarischen Beschreibung ein wesentlicher Fokus der in dieser Arbeit durchgeführten Analysen vorgestellt worden.

Nun soll mit dem Einsatz kombinierter Sinneswahrnehmungen innerhalb der Deskription eine weitere zentrale Analysekatgorie betrachtet werden. Dies geschieht vor dem Hintergrund, dass die Betrachtung der lateinischen spätantiken Dichtung in der Hauptsache bisher nur die repräsentativen Absichten visueller Natur untersucht hat. Weiterhin zeigen sich in den zu betrachtenden Texten Strategien, die die Grenzen der jeweiligen Sinnesbereiche zu verwischen suchen und damit mit den bisher beobachteten Phänomenen der Oszillation kontextualisiert werden müssen. Aus diesen Gründen scheint es geboten, einerseits die Perspektive für die Evozierung anderer Sinnesbereiche innerhalb deskriptiver Passagen zu erweitern. Andererseits soll die Benennung von textuellen Strategien, die mehrere Sinnesbereiche kombinieren, als Form literarischer „Synästhesie“ problematisiert werden. Damit ist das Ziel dieses Kapitels, Begrifflichkeiten zu finden, die in den Fallstudien solche Phänomene beschreiben können.

1.5.3.5 Der Einsatz von kombinierten Sinneswahrnehmungen

Die Aufmerksamkeit der in Kapitel 1.5.2 betrachteten antiken Autoren für die Rolle der Sinne (*sensus*/αἰσθήσεις) als wesentliche Mittel in der Erzeugung von Anschaulichkeit beim Rezipienten und die dabei herausgestellte Erweiterung des primären Fokus auf den Gesichtssinn v. a. um den taktilen und akustischen Sinnesbereich erfordert einige methodische Reflexionen zum Umgang mit solchen Instanzen innerhalb des Corpus. Diese beschränken innerhalb eines bestimmten Rahmens, oft weniger Verse, die Evozierung von Wahrnehmungen beim Rezipienten nicht auf einen einzigen dieser Sinnesbereiche, sondern können im Gegenteil mehrere solche in Kombination präsentieren.

Ein Beispiel für ein solches Vorgehen sei hier kurz bei Claudian betrachtet. Es handelt sich um einen Teil der Ekphrasis des Gewebes, das Proserpina in Claudians *de raptu Proserpinae* für ihre Mutter Ceres webt:²¹⁷

<i>Attollit litora gemmis</i>	225
<i>flaque mentitos iamiam caelantia fluctus</i>	
<i>arte tument. Credas inlidi cautibus algam</i>	
<i>et raucum bibulis inserpere murmur harenis.</i>	
<i>Addit quinque plagas. Mediam subtegmine</i>	
<i>rubro obsessam fervore notat; squalebat inustus</i>	260
<i>limes et assiduo sitiebant stamina sole:</i>	
<i>vitales utrimque duas, quas mitis oberrat</i>	

²¹⁷ Ahlschweig (1998) 169–190. Zur proleptischen Funktion dieser Ekphrasis Potz (1985) 143; Gruzelier (1993) 143; Guipponi-Gineste (2010) 25.

*temperies habitanda viris; in fine supremo
torpentes traxit geminas brumaque perenni
foedat et aeterno contristat frigore telas.*²¹⁸ 265

Sie lässt die Küsten mit Edelsteinen sich erheben 255
und die Fäden, vorgetäuschte Gestade mit Stickerei bildend,
wogen kunstvoll. Man meinte, Seegras werde gegen schroffe Felsen
gedrückt und ein raues Rauschen krieche in den durstigen Sand.
Sie fügt drei Weltzonen hinzu. Die mittlere zeichnet sie mit rotem
Einschlag als von Hitze überzogen: verbrannt liegt verödet die Grenze 260
und durch dauernde Sonnenglut düsterte das Gewebe.
Darauf folgen die zwei lebensfreundlichen, die ein mildes Klima
überzieht, für Menschen bewohnbar: an der äußersten Grenze
zog sie die beiden frierenden Zonen ein, überzog sie mit ewigem Frost
und verdunkelte die Fäden des Gewebes mit endloser Kälte. 265

Dieser Auszug aus der Beschreibung, die das ersten Buch von *de raptu Proserpinae* beschließt, schreibt sich in erster Linie in die Tradition von Gewebebeschreibungen ein. Zu nennen sind etwa Jasons Mantel in Apoll. Rhod. Arg. 1.721–767²¹⁹ und Catulls Darstellung der verlassenen Ariadne in *carmen* 64,²²⁰ aber auch das Werk der Arachne in Ovid *Met.* 6,53–128,²²¹ das hier von besonderer Relevanz ist, da Claudian mit seiner Weltzonenbeschreibung wie auch Ovid mit dessen Werk der Arachne eine globale Perspektive verfolgt.

Damit dient die Beschreibung im Sinne der zuvor besprochenen metadeskriptiven Dimensionen der Deskription als ein poetologischer Diskursraum für eine Reflexion der *ars* Claudians.²²² Diese metapoetische Ebene wird nicht zuletzt durch den poetischen²²³ Charakter der Beschreibung markiert, die durch ihre *Präsentia* das Gewebe quasi vor den Augen (und, wie noch zu betrachten sein wird, auch gegenüber anderen Sinnesbereichen) entstehen (*attolit, notat*) und so die göttliche Weberin als *artifex* für den Dichter eintreten lässt.

Die Ästhetik der Passage ist weiterhin durch eine sprachliche Überlagerung von Dargestelltem und Darstellendem geprägt, da einerseits immer wieder (und dies mit

²¹⁸ Claud. *rapt.* 1,255–265.

²¹⁹ Shapiro (1980) zu den ästhetischen und poetologischen Aspekten.

²²⁰ Elementar hierzu nach wie vor Laird (1993), weiterhin auch Schmale (2004) zu den metapoetischen Aspekten.

²²¹ Bernsdorff (1997).

²²² Etwa die durch den Kontext stark metapoetisch aufgeladenen Intertexte zu Ovids *Heroides* (19,201 *quem postquam bibulis inlisis fluctus harenis*), Ovids Verarbeitungen dieses Mythos bei Catull sind wiederum, wie G.B. Conte in seinen Studien zur Intertextualität von *fast.* 3,471–476 und Cat. 64 (Conte [1985] 35–45) gezeigt hat, eine metapoetische Auseinandersetzung mit Catulls Epyllion, was Claudians Verarbeitung der Junktur umso komplexer erscheinen lässt.

²²³ Damit steht sie in der langen Tradition solcher metadeskriptiven Passagen, die mit der Herstellung des Schildes des Achill bei Homer (*Il.* 18,478–608) beginnt. Siehe die Analyse von Koopman (2017) mit extensiver Bibliographie.

einem lexikalischen Fundus, der beinahe an das Vokabular der Arachne-Episode bei Ovid heranreicht) die verbalen Verweise auf die Künstlichkeit des Gewebes (*fila, subtegmine, stamina, telas*) aktualisiert werden. Gleichzeitig werden diese andererseits auch belebt, so etwa in *rapt.* 1,261, wo mit *assiduo sitiebant stamina sole* ein Leiden der Fäden unter der Hitze suggeriert wird, die sie eigentlich lediglich repräsentieren.

Das künstlerische Schaffen zeigt sich dabei besonders in der Wendung *subtegmine rubro obsessam fervore notat*, die als Gelenkstelle zwischen Repräsentation und Gegenstand dient. Während dabei im Kontext einer Beschreibung der fünf Weltzonen dieser Fokus auf die taktile Natur der Temperaturempfindung naheliegt und dementsprechend breit ausgeführt wird (*fervore, inustus, mitis...temperies, torpentes*, sowie die *variatio* in *brumaeque perenni, aeterno frigore*), zeichnet sich die Beschreibung weiterhin auch durch die Ansprache anderer Sinnesbereiche aus:

Die Passage beginnt mit der Betonung der Plastizität des Gewebes hauptsächlich visuell (*attollit litora gemmis*), öffnet sich jedoch mit der Dynamisierung dieser Gegenstände durch die Handlungen *tument* und *credas inlidi* für eine akustische Ebene. Denn während *inlidi* sowohl visuell als auch akustisch – im Sinne der Geräuschkulisse, die sich beim Kollidieren der Seegräser mit den Felsen ergibt – verstanden werden kann (man erinnere sich diesbezüglich an die Bemerkungen Quintilians zur *emphasis* und sein „Gesamtbild“ von Verres *in litore* in Kapitel 1.5.2.4), erreicht die Deskription mit dem *raucum murmur* eine explizit akustische Qualität.²²⁴

Damit zeigt die Deskription des Gewebes die Evozierung von Wahrnehmungen gleich dreier Sinnesbereiche (visuell, akustisch und taktil). Diese findet dabei auf engstem Raum statt und erzeugt so eine multisensorische *evidentia*, die sich gleichzeitig vom Rezipienten noch um die durch die Intertexte bei Catull und Ovid supplementierten deskriptiven Informationen zum Strand auf erster, zweiter und, dank Claudian, dritter Ebene erweitern lassen.

In der Forschungsliteratur wird dieses Phänomen gerne mit dem Label „Synästhesie“ bzw. „synästhetisch“ versehen, was zu einer Subsumierung verschiedenster, teilweise heterogener Phänomene unter diesen *termine ombrellone* geführt hat.²²⁵ Ein Beispiel sind die Untersuchungen von R. Rees zu Catulls komplexer Nutzung von Deskription und deren Reflexion im Hochzeitsepyllion c. 64.²²⁶ Während R. Rees dort überzeugend zeigt, dass Catull die *enargeia* seiner Dichtung durch den gezielten Einsatz von die Sinnesbereiche explizit thematisierenden Wortfeldern, Betrachterinstanzen und unterschiedlichen medialen Formen der Deskription (Gewebe als Bild und Gesang als Weben) reflektiert, qualifiziert er Textpassagen als synästhetisch, die

²²⁴ Das *murmur maris* wird von Cic. *orat.* 3,161,2 als Beispiel für eine sinnesübergreifende Metapher (*ducta a ceteris sensibus*) herangezogen.

²²⁵ Dieser Begriff verdankt sich Eco (1994) 24 und wurde von Rajewsky (2002) 12–13 auf das breite Feld des Konzeptes der Intermedialität angewendet, das sie in ihren eigenen Ausführungen in verschiedene, qualifizierende Kategorien von Intermedialität einteilt.

²²⁶ Rees (1993).

vor dem Hintergrund der linearen Rezeption des Gedichtes aufgrund fehlender linguistischer Merkmale nicht als synästhetisch angesehen werden können.²²⁷

Einen erweiterten Begriff der Synästhesie vertritt die Forschung in dieser Richtung mit dem Argument, dass es sich bei einer antiken Rezeptionssituation um ein multisensorisches Ereignis handelt, da zumeist von lautem Lesen auszugehen ist.²²⁸ In diesem Kontext plädiert J. Toner für ein grundsätzliches „mixing of the senses“ im griechisch-römischen Kulturraum.²²⁹ Einen wesentlichen Beitrag zur Erforschung der Rolle der Sinne in der antiken literarischen und materiellen Kultur hat der Band zu „Synaesthesia and the Ancient Senses“²³⁰ geleistet, der den visuellen Primat in der modernen Beschäftigung mit den antiken Artefakten abzulösen versucht und durch das Ermessen der Bandbreite „synästhetischer“ Phänomene die Grundlage für die folgende, alle Sinne einzeln untersuchende Reihe „The Senses in Antiquity“ gelegt hat.

Das breite Interesse des Bandes spiegelt sich jedoch auch in dem heterogenen Corpus, innerhalb dessen ganz unterschiedliche Phänomene zwischen dem Begriff des βλέπειν vāpiv („Senf gucken“) als syntaktische Verbindung zweier Sinnesbereiche bei Aristophanes²³¹ bis hin zu der Rolle von haptischen Wahrnehmungen für die Geschichtsschreibung Herodots²³² mit dem Prädikat der *synaesthesia* versehen werden, wenn auch nicht ohne kritische Einschränkungen.²³³

In einem solchen weiter gefassten Bereich, der den Begriff der Synästhesie als eine „ganzheitliche“ Wahrnehmungserzeugung begreift, der auch durch die Performativität eines Textes erzeugt wird, bewegt sich jüngst auch die Arbeit von A.-L.

227 Siehe Rees (1993) 75 zu Cat. 64,87–90 *quam suavis expirans castus odores / lectulus in molli complexu matris alebat / quales Eurotae progignunt flumina myrtus / aurave distinctos educit verna colores*. Das Beispiel bedient zwar mehrere Sinnesbereiche (Geruchssinn, Tastsinn, Gesichtssinn), erzeugt aber keine Überlagerung mehrerer Sinnesbereiche, auch da nicht, wo es *distinctos...colores* als visuellen Eindruck für die Frühlingsblumen eintreten lässt. Anders liegt es bei dem von ihm zitierten (Rees [1993] 75) Vers 84 (*quo permulsa domus iucundo risit odore*), in dem die Junktur *permulsa...odore* zwei Sinnesbereiche syntaktisch miteinander verbindet. Vgl. die Ausführungen zur Metapher weiter unten.

228 Zu spätantiken Lesegewohnheiten Parker (2009) zu verschiedenen Arten antiker Lektüre (leise und laut), Cavallo (2010); Hartmann (2015) zur intensiven und aktiven Einzeltextlektüre der Spätantike und Körfer (2019) 94–107, die minutiös die Performativität spätantiker Leseakte an Optatians Figurgedichten untersucht.

229 Toner (2015) 2–3. In diese Richtung auch Stevens (2014) 209–213; Montiglio (2015) 164, letztere mit Aufmerksamkeit für die im engeren Sinne (literarisch-)synästhetischen Phänomene, d. h. einer Sinnesbereiche übergreifenden Junktur. Mit „Synästhesie“ bei einem einzelnen Autor, nämlich Philostrat, hat sich die Arbeit Manieri (1999) befasst.

230 Butler/Purves (2013).

231 Clements (2013).

232 Purves (2013).

233 Butler/Purves (2013) 2 räumt eine gewisse Bandbreite im Einsatz des Begriffs ein, während Porter (2013) im selben Band die Rezeption von Literatur, die auch für die vorliegende Studie der relevante Kontext ist, vorsichtig von „syn-aesthetics“ (26) spricht.

Körper zu den konstantinischen Figurengedichten Optatians.²³⁴ Diese Anwendung des Begriffes verlagert die Definition weg von einer linguistisch-produktiven zu einer rezeptionsästhetischen Perspektive, die sich für den konkreten Fall der von Schriftbildlichkeit geprägten Texte, die einen maximal involvierten Leser fordern und auf mehreren Sinnesebenen durch ihre Materialität stimulieren, sehr gut eignet.

Nichtsdestotrotz soll im Folgenden, da sich die vorliegende Arbeit im Rahmen einer Analyse spätantiker Deskription sehr nah an Texten bewegt, die aus einer intermedialen Perspektive nur als Exemplare einer rein konzeptuellen Medienüberschreitung zu bezeichnen sind,²³⁵ eine nötige Schärfe in den Begrifflichkeiten geschaffen werden. Dies wird durchgeführt, um die Beobachtungen nicht in den durchaus intendierten Wirkungen der Texte (d. h. einer sensorisch intensiven Lektüre, die eine solche Analyse der textuellen Mechanismen mehr verschleiert denn offenlegt) untergehen zu lassen. Daher soll für die Zwecke dieser Arbeit in einem ersten Schritt ein differenziertes Verständnis des Phänomens vertreten und in einem zweiten Schritt das der Begriff der „sensorischen Dichte“ als heuristisches Werkzeug vorgeschlagen werden.

1.5.3.5.1 Problematisierung des vorherrschenden Synästhesiebegriffs

Der Nutzen einer Ansprache mehrerer Sinne zugleich zur Erzeugung von *enargeia* in deskriptiven Passagen wurde schon, wie die Ansprache der Sinne im Plural in den betrachteten Testimonien gezeigt hat²³⁶, in der Antike beobachtet. Schon in der Blütezeit griechischer Literaturproduktion und -rezeption wurden „synästhetische“ Metaphern eingesetzt, um poetische Sachverhalte zu verhandeln. Ein Beispiel dafür bietet die Kälte als negative poetologische Kategorie, die einem Dramatiker Theognis aufgrund der ästhetischen Qualität seiner Werke bei Aristophanes den Spitznamen χίων (Schnee) einbrachte.²³⁷ Dennoch bleibt die Suche nach einer zeitgenössischen diskursiven Auseinandersetzung mit den Mechanismen einer literarischen Synästhesie, geschweige denn einer physiologischen Synästhesie, leider weitestgehend erfolglos.²³⁸ Es finden sich nur einige wenige, dafür aber ungleich interessantere Be-

²³⁴ Körfer (2019).

²³⁵ I. Rajewsky nutzt diesen Begriff für solche Medien, die nicht im harten Sinne aus mehreren Medien kombiniert sind, sondern nur Aspekte eines Mediums in einem anderen thematisieren. Rajewsky (2002) 19.

²³⁶ Wenn auch mit einem Primat des Visuellen.

²³⁷ Suda s.v. „Theognis“. Vgl. Aristoph. *Ach.* 138 {ΘΕ.} εἰ μὴ κατένειψε χιόνι τὴν Θράκην ὅλην / καὶ τοὺς ποταμοὺς ἔπηξ', – {ΔΙ.} ὑπ' αὐτὸν τὸν χρόνον. / ὅτ' ἐνθαδὶ Θεογνὶς ἡγωνίζετο, Aristoph. *Thesm.* 168–170 Ταῦτ' ἄρ' ὁ Φιλοκλέης αἰσχροῦς ὦν αἰσchrῶς ποεῖ, / ὁ δὲ Ξενοκλέης ὦν κακὸς κακῶς ποεῖ, / ὁ δ' αὖ Θεογνὶς ψυχρὸς ὦν ψυχρῶς ποεῖ. „Wie Philokles als hässlicher Hässliches schreibt und Xenokles als schlechter Schlechtes, so schreibt Theognis als kalter Kaltes.“

²³⁸ Catrein (2003) 14–15 verweist vor diesem Hintergrund auf die eigentlich sinnhafte Verbindungsmöglichkeit von Aristoteles' „Gemeinsinn“ mit dem Phänomen der Synästhesie. Vgl. auch Schrader (1969) 240.

merkungen in Scholien zu Euripides und Homer, in denen von einer μετάληψις αἰσθήσεως die Rede ist.²³⁹

Dabei zeigen die Scholien die Tendenz, diesen Widerspruch auflösen zu wollen, und bieten zwei grundsätzliche Richtungen in ihrer Erklärung; einerseits handele es sich um eine simple Vertauschung der Wahrnehmungen, andererseits stehe etwa „sehen“ allgemeiner für „wahrnehmen“.²⁴⁰ Gleichzeitig ist festzuhalten, dass, wie die Arbeiten von M. Bradley offengelegt haben, etwa die antiken Konzeptionen von Farbigkeit nie nur über die abstrakten visuellen Eindrücke einer Farbe konzeptualisiert sind, sondern im Gegenteil die Farbe von Gegenständen ableiten, welche diese tragen, wodurch ein mehrere Sinnesbereiche umfassender Gesamteindruck entsteht, der zudem von lebensweltlichen Assoziationen mit dem eigentlichen Gegenstand geprägt ist.²⁴¹ Eine in diesem Kontext relevante Diskussion eines zuweilen als synästhetisch qualifizierten²⁴² Konzeptes liegt mit der aristotelischen Diskussion der κοινή αἴσθησις in *de anima* vor, die davon ausgeht, dass der Mensch seine Umwelt stets durch die Kombination mehrerer Sinne wahrnimmt und so grundlegende Kategorien wie Bewegung, Ruhe, Anzahl, Größe und Gestalt über die Information mindestens zweier Sinnesbereiche wahrnimmt.²⁴³

Gleichzeitig trennt das aristotelische Modell zwischen den einzelnen Sinnesbereichen, deren Informationen von einem zentralen Organ – in seiner Vorstellung dem Herzen – verarbeitet werden.²⁴⁴ Neben diesem physiologischen Modell äußert sich Aristoteles jedoch auch im Kontext seiner Rhetorik zur Evozierung von Sinneswahrnehmungen in der Rede. Dabei betont er, den Erklärungen der μετάληψις αἰσθήσεως der Scholiasten ähnlich, dass ein Zeugma im Sinne der Verbindung von Geräusch und Farbe mit dem Verb „sehen“ nicht angeraten sei, sondern das Verb „wahrnehmen“ angebracht sei.²⁴⁵

Während dabei natürlich die Forderung der Rhetorik nach sprachlicher Klarheit nicht immer mit den poetischen in Deckung zu bringen ist, also durchaus davon ausgegangen werden könnte, dass Aristoteles solch ein Zeugma in der Dichtung nicht als σολοικισμός qualifiziert hätte,²⁴⁶ müsste eine antike „synästhetische“ Wahrneh-

239 Schol. *Eur. Hek.* 174, 28 Schwarz und Σ *Hom. Od.* 1,58. 1,115. 35,62 Ludwigh.

240 Catrein (2003) 17.

241 Bradley (2009) zeigt dies etwa an dem Farbbegriff *viridis*, der von der Evozierung der sensorischen Qualitäten kräftiger Pflanzen hergedacht sei. Vgl. auch Bradley (2013) 130 – 132.

242 Sissa (2017) 161.

243 *Arist. an.* 3,1,425a.

244 Sissa (2017) 160 mit Verweis auf Sorabji (1970).

245 *Arist. rhet.* 1407b18 – 21 ἔτι τόδε ποιεῖ σολοικίζειν, τὸ μὴ ἀποδιδόναι, ἐὰν μὴ ἐπιζευγνῆς ὁ ἀμφοῖν ἀρμόττει, οἷον [ῆ] ψόφῳ καὶ χρώματι τὸ μὲν ἰδὼν οὐ κοινόν, τὸ δ' αἰσθόμενος κοινόν.

246 Diese unterschiedlichen Anforderungen sind prägnant formuliert bei Pseudo-Longin, der die Aufgabe der Rhetorik in der Anschaulichkeit, die der Dichtung in der Erschütterung sieht (15,2: ὥς δ' ἕτερόν τι ἡ ῥητορικὴ φαντασία βούλεται καὶ ἕτερον ἢ παρὰ ποιηταῖς οὐκ ἂν λάθοι σε, οὐδ' ὅτι τῆς μὲν ἐν ποιήσει τέλος ἐστὶν ἔκπληξις, τῆς δ' ἐν λόγοις ἐνάργεια, ἀμφοτέραι δ' ὅμως τὸ τε [παθητικόν] ἐπιζητοῦσι καὶ τὸ συγκεκινημένον).

mung der Welt und der darin stattfindenden Sprechakte einen solchen Gattungsunterschied eigentlich naturalisieren können. In der Tat scheint diese der Physiologie kontextfremde Äußerung damit mehr über die „synästhetische“ Qualität auszusagen, die Aristoteles der Evozierung von Sinneswahrnehmungen zuweist, als über die Physiologie der Wahrnehmung.²⁴⁷

Trotz einem differenzierten Verständnis, das die Beachtung einer solchen kulturell spezifischen Aufladung von attributiv verwendeten Adjektiven mit sich bringt, kann daher jedoch keinesfalls von einer „synästhetischen“ Qualität gesprochen werden, ohne dabei im Prinzip jede literarische Evozierung einer sensorischen Eigenschaft als von einer solchen geprägt zu erklären, da jedes deskriptive Merkmal eine Assoziationskette von Sinn zu Sinn nach sich ziehen müsste, mithin also der Normalzustand antiker Deskription sein müsste, wie etwa die oben betrachteten Ausführungen Quintilians zur Supplementation nicht benannter Eigenschaften durch den Rezipienten im Falle des *Verres soleatus* andeuten.²⁴⁸

1.5.3.5.2 Der Synästhesiebegriff in der modernen Forschung

Im Folgenden soll nun hingegen kurz skizziert werden, welches moderne Verständnis von einer literarischen „Synästhesie“ die Arbeit voraussetzt, um die Beobachtungen an den Textstellen methodisch sauber und nachvollziehbar durchführen zu können und die Begrifflichkeiten nicht ihrer Trennschärfe zu berauben. Bei der literarischen Synästhesie handelt es sich, dem Medium des Textes entsprechend, nicht um eine Synästhesie im physiologischen Sinne, d.h. eine sensorische Wahrnehmung, die mehrere Sinnesbereiche zugleich aktiviert, wie etwa das so genannte *colored hearing*, bei dem mit verschiedenen Tönen Farben assoziiert werden,²⁴⁹ sondern um eine konzeptuelle Überschneidung von Sinnesbereichen, die zumeist in Form einer literarischen Metapher²⁵⁰ auftritt. Diese Metaphern konstituieren sich, folgt man der Terminologie des Interaktionstheoretikers H. Weinrich, in dem Zusammenspiel von einem „Bildspender“ und einem „Bildempfänger“.²⁵¹ Als „Bildspender“ fungiert oft nur ein einzelnes Wort, das in einen eigentlich unlogischen Kontext – den „Bildempfänger“ – übertragen und eingebettet wird. Die Besonderheit der synästhetischen Metapher liegt darin begründet, dass sowohl „Bildspender“ als auch „Bildempfänger“ aus dem gleichen Bereich, nämlich dem der Sinneswahrnehmung, stammen, dabei jedoch gleichzeitig verschiedene Sinne bedienen und so der Widerspruch umso deutlicher zutage tritt.²⁵² Ein bekanntes Beispiel poetischer Diktion mag dies verdeutlichen. In der *parodos* von Aischylos' Sieben gegen Theben schildert der Chor das

²⁴⁷ Schmitt (2001) 42.

²⁴⁸ Dazu Webb (2009) 108.

²⁴⁹ Zur physiologischen Synästhesie Cytowic (2002).

²⁵⁰ Zusammenfassend zur Synästhesie als Metapher Catrein (2003) 27–35.

²⁵¹ Weinrich (1976) 295–316.

²⁵² Catrein (2003) 32.

Geschehen vor den Toren der Stadt. In Vers 103 findet sich dabei eine solche synästhetische Metapher: κτύπον δέδορκα: πάταγος οὐχ ἑνὸς δορός. Der Chor erblickt (δέδορκα – der „Bildspender“) etwas, das man eigentlich nur hören kann, nämlich den Lärm (κτύπον) der Waffen, der als „Bildempfänger“ zu bezeichnen ist und dabei noch in seiner spezifischen akustischen Intensität geschildert wird.

Neben einigen anderen literaturwissenschaftlichen Studien zur Synästhesie²⁵³ ist vor allem L. Schrader mit seiner romanistischen Habilitationsschrift zu nennen, die versucht, die verschiedenen Erscheinungsformen literarischer Synästhesien klassifizierend zu beschreiben. L. Schraders Modell, das von C. Catrein für die Untersuchung hauptsächlich frühkaiserzeitlicher Dichtung adaptiert worden ist,²⁵⁴ differenziert zwischen drei grundsätzlichen Möglichkeiten, eine literarische Synästhesie zu erzeugen, bei denen die ersten beiden (der „transponierend-identifizierende Typ“²⁵⁵ bzw. der „korrespondierende Typ“²⁵⁶) durch eine synästhetische Metapher erzeugt werden, d. h. die Junktur zweier Wörter, die semantisch aus distinkten Sinnesbereichen entlehnt sind.

253 Kronasser (1952); Ullmann (1957); O'Malley (1957). Aus altertumswissenschaftlicher Sicht haben sich Wærn (1952); Segal (1977) sowie Wille (2001) mit dem Phänomen beschäftigt.

254 Die Begrenzung auf diesen Zeitraum hat die spätantike Dichtung in dieser Hinsicht weitestgehend unbeachtet gelassen, weshalb die Betrachtung dieser sinnesübergreifenden Phänomene Teil der Analyse ist.

255 Bei diesem Typ wird ein Verb, das den Vorgang einer Sinneswahrnehmung beschreibt, mit einem „unpassenden“ Objekt verbunden. Bei diesem Objekt kann es sich um Substantive, Infinitive und Partizipien handeln (Schrader [1969] 49 f.; Catrein [2003] 44). Das Beispiel, das oben zur Verdeutlichung von Weinrichs Interaktionsmodell angeführt wurde, gehört in diese Kategorie: Ein Verb, das einen visuellen Vorgang beschreibt (δέδορκα), wird syntaktisch an ein Objekt (den Akkusativ κτύπον) gebunden, das in das Wortfeld eines anderen Sinnesbereiches gehört. In einigen Fällen scheint sich bei diesem „transponierend-identifizierenden Typ“ eine teilweise Auflösung des Widerspruchs durch das Postulieren eines Zeugma anzubieten (Catrein [2003] 41 f.). Diese Erklärung bietet sich in solchen Fällen an, in denen tatsächlich ein Verb auf zwei verschiedene Sinnesausdrücke bezogen wird, wie in Tac. Ann. 2,29 *manus ac supplices voces ad Tiberium tendens* (Dieses Beispiel verdankt sich der Sammlung für „komplizierte zeugmatische Konstruktionen“ in Lausberg (1960) §708). Dennoch sollten zeugmatische Konstruktionen, bei denen eine Identifizierung der Sinnesbereiche vorliegt, nicht vorzeitig als einfaches Changieren zwischen wörtlichem und metaphorischem Ausdruck abgetan, sondern im Einzelfall insofern auf ihre synästhetischen Qualitäten untersucht werden, als die „Dehnung“ des Zeugma, d. h. die Nähe oder auch Entfernung der beiden dem Verb zugeordneten Begriffe voneinander sowohl semantisch, als auch im Versbau, überprüft wird. Sollten die Begriffe sich im Vers nah, aber auf der sensorischen Ebene fremd sein, kann ein synästhetisches Zeugma vielleicht eher als Unterkategorie des „identifizierenden“ Typs behandelt werden (Schrader (1969) 50).

256 Catrein (2003) 45. Dieser Typ besteht aus zweien jeweils einem anderen Sinnesbereich angehörenden Ausdrücken, die syntaktisch miteinander verbunden sind. Im Gegensatz zum „identifizierenden“ Typ entsteht der Widerspruch jedoch nicht explizit auf der Textebene, sondern erst während des Lesevorganges und damit implizit. Dabei gibt es drei grundsätzliche Kombinationen: 1. Ein Substantiv mit Attribut (Claud. rapt. 2,329: *tenebrosa silentia* „dunkle Stille“), 2. Ein Verb mit Objekt (ebd.: *silentia rumpere* „die Dunkelheit durchstoßen“), 3. Ein Verb mit Adverb (Claud. min.: 27,41 *dulce micare* „süßlich glitzern“).

Vor ein großes Problem wird die Wirkmacht dieser Junktoren durch die Natur der Dichtung und dort vor allem der Epik in der griechischen und lateinischen Literatur gestellt, da diese durch ihre metrisch gebundene Sprache und, um ein Vielfaches schwerwiegender, ihre aemulative Auseinandersetzung mit der literarischen Tradition in einem relativ eng abgesteckten Raum operiert. Dementsprechend muss damit gerechnet werden, dass auch und besonders diejenigen Metaphern, die zwei Sinnesbereiche miteinander verknüpfen, parallel zu ihrer Transformation zum potenziellen Intertext gleichzeitig einer Lexikalisierung unterliegen können.

Daher ist zu untersuchen, ob es sich in dem jeweiligen Fall eventuell um eine tote, d. h. lexikalisierte Metapher handeln könnte. In diesem Falle müsste man von einer nicht mehr bewusst wahrgenommenen Synästhesie ausgehen, weil diese durch wiederholten Gebrauch ihrer Wirkung eingebüßt hat, was bei der Formelhaftigkeit epischer Sprache ein anzunehmendes Szenario ist.

Weniger problematisch, aber immer noch die synästhetische Wirkung abschwächend, wäre weiterhin eine Existenz als Klischee, also in Berufung auf einen Präzedenzfall in der gehobenen Sprache der Dichtung,²⁵⁷ der jedoch durch Abwandlungen neu belebt werden kann.²⁵⁸

Ein Beispiel dafür wären etwa die *nigra silentia* in Stat. *Theb.* 1,368, die in Abwandlung einer vergilischen Wendung als *tenebrosa silentia* in der von Claudian beschriebenen Unterwelt einen neuen *impetus* erreichen.²⁵⁹ Die Eindrücklichkeit dieser in der Überlieferung alleinstehenden korrespondierenden Metapher wird durch die bei Claudian fassbare Junktur mit *rumpere* noch verstärkt: *rumpunt insoliti tenebrosa silentia cantus*.²⁶⁰ Diese syntaktische Verbindung des optischen Eindruckes der Dunkelheit (*tenebrosa*) mit dem akustischen der Stille (*silentia*) qualifiziert einerseits das Umfeld in der Unterwelt wechselseitig als extrem dunkel bzw. extrem still, was im Lesevorgang zu dem bedrückenden Gesamteindruck verschmolzen wird. Darüber hinaus gewinnt die Metapher durch die Junktur mit *rumpere* insofern eine weitere Sinnesebene, als dem visuell-akustischen Aspekt der Unterwelt eine gewissermaßen stofflich-taktile Qualität zugesprochen wird, die von den Hochzeitsgesängen für Proserpina und Dis durchbrochen werden kann.

Die letzte Kategorie Schraders (der „summierende Typ“) kommt, in Absetzung von den über Metaphern erzeugten Typen, ohne eine syntaktische Verbindung von „Bildspender“ und „Bildempfänger“ durch eine serielle Evozierung von Sinnesein-

257 Marauch (1989) 10–11.

258 D. h. der Produzent der Metapher zielt bewusst auf eine Abweichung ab. Strub (1991) 246.

259 Die *silentia* stehen in der Dichtung vordergründig für die Unterwelt bzw. die Nacht, wobei in beiden Fällen zumeist keine Korrespondenz zwischen zwei verschiedenen Sinnesbereichen erzeugt wird, sondern die Ausdrücke zum gleichen Sinn gehören (Tib. 4,1,129 *muta silentia*; Lucr. 4,583 *taciturna silentia*; Ov. *Met.* 7,184 u. 10,53: *muta silentia*). Sinnesüberschneidungen des „korrespondierenden Typs“ erscheinen hier erst in „nachklassischer“ Zeit. Val. Fl. 2,288 *opaca silentia*; Sil. Ital. 7,350 *caeca silentia*. Zur Problematik von *caecus* Catrein (2003) 71–73.

260 Claud. *rapt.* 2,239.

drücken zustande. Bei diesem „summierenden Typ“ handelt es sich also um die Verbindung mehrerer Sinneseindrücke zu einer multisensoriellen Gesamtwahrnehmung, die sich jedoch im Gegensatz zu den beiden vorhergenannten Typen nicht in Metaphern konstituiert, die durch eine syntaktische Verknüpfung verschiedener Sinnesbereiche zustande kommen, sondern die sich damit begnügt, durch eine serielle, oft parataktische Schilderung von Sinneseindrücken optischer, akustischer, taktiler oder auch olfaktorischer Natur dennoch eine gewisse Gleichzeitigkeit im Auftreten der Eindrücke zu suggerieren und dabei nicht qualifizierend, sondern eher an der Quantität der Sinnesvielfalt orientiert vorgeht.²⁶¹ Dieser Typ ist es, dem die überwiegende Mehrheit der bisher betrachteten Passagen zuzuordnen ist.

1.5.3.5.3 Sensorische Dichte

An dieser Stelle lassen sich einige Erkenntnisse festhalten, die wichtig für den Umgang mit Textstellen sind, die auf eine Evozierung mehrerer Sinnesbereiche abzielen:

1. In der Lektüre der betrachteten Beispiele wird nur in seltenen Fällen ein eigentlich sinnesübergreifender Effekt produziert, der seinen Impetus in diesen wenigen Fällen unweigerlich durch eine Lexikalisierung der Junktoren bedroht sieht.
2. Die überwiegende Mehrzahl der Instanzen von „synästhetischer“ Deskription zeigen zwar ein augenfälliges Interesse für die Verdichtung der Evozierung von Wahrnehmungen gleich mehrerer Sinnesbereiche auf engem textuellem Raum. Dabei weisen sie jedoch in der Mehrzahl ebenso keine syntaktisch fassbaren Überschreitungen von Sinnesgrenzen auf.

Daher soll im Rahmen der vorliegenden Arbeit der Begriff der sensorischen Dichte verwendet werden, der, als Kontinuum gedacht, der Materialgrundlage besser gerecht zu werden vermag. Dieser Begriff der sensorischen Dichte eröffnet ein Feld, das sich von sparsam eingesetzten Verweisen auf sinnlich Wahrnehmbares bis hin zu den stark verdichteten, im eigentlichen Sinne als literarisch-synästhetisch zu wertenden Metaphern erstreckt. In ersterem Falle wird dabei von einer geringen sensorischen Dichte ausgegangen, während in letzterem von einer sehr hohen solchen gesprochen wird.

Der Einsatz sensorisch dichter Deskription, die beim Rezipienten unter der Zuhilfenahme textimmanenter Figuren Wahrnehmungen mehrerer Sinnesbereiche evoziert, ist, wie das bereits angesprochene und von R. Rees in Hinsicht auf Sinnesinteraktionen analysierte c. 64 Catulls gezeigt hat, keine genuin spätantike Entwicklung, sondern eignet einer Vielzahl antiker Texte aller Epochen und Gattungen seit der Frühzeit der griechisch-römischen Literatur. Besonders die Entwicklungen der Deskription in der neronisch-flavischen Dichtung sind dabei ein Vorbild für Strategien bei den drei in dieser Arbeit untersuchten Autoren, wie ein Beispiel aus den *Silvae* des Statius aufzuzeigen vermag. Es handelt sich dabei um eine Passage aus dem Gedicht auf die *via Domitiana* (*silv.* 4,3), dessen Anlass die feierliche Eröffnung einer neuen,

²⁶¹ Schrader (1969) 51.

vom Kaiser gebauten Straße in Kampanien ist. Nachdem die Bauarbeiten unter der intensiven Evozierung des begleitenden Baulärmes den Auftakt des Gedichtes (V. 1–8) gebildet haben, ruft der Dichter die schlechten Verhältnisse vor dem Neubau des Straßennetzes in Erinnerung (V. 27–35):

*Hic quondam piger axe vectus uno
nutabat cruce pendula viator
sorbebatque rotas maligna tellus,
et plebs in mediis Latina campis
horrebat mala navigationis;
nec cursus agiles, sed impeditum
tardabant iter orbitae tacentes,
dum pondus nimium querens sub alta
repat languida quadrupes statera.*

Hier fuhr einst auf einer Achse der unter Anstrengung Reisende, schwankend über schwingender Deichsel, und die hinterlistige Erde schlürfte die Räder in sich hinein; das Volk der Latiner fürchtete die Übel der Seefahrt, obwohl es sich doch mitten auf dem Land befand. Schnelles Reisen war unmöglich, denn den hinderlichen Weg verlangsamten geräuschlose Fahrspuren, während das vierbeinige Zugtier, unter dem hohen Joch über die allzu große Last ächzend, schwerfällig dahinkroch.

Während das restliche Gedicht auch über den Bau der restriktiven Hendekasyllaben das Hauptmotiv – den Widerspruch zwischen dem verfallenen und mühevollen Weg und der schnellen und komfortablen Reise auf der neuen Straße – ästhetisch unterstützt,²⁶² nutzt Statius an dieser Stelle den Versbau, die Lexik und eben auch die Ansprache mehrerer Sinnesbereiche, um ein maximal eindrückliches Szenario zu inszenieren.²⁶³ Hyperbata (*in mediis...campis*) suggerieren die räumliche Verortung der Reisenden, Enjambements bilden das Motiv der Verzögerung ab (*impeditum / tardabant iter*), während dieses Motiv im Wortschatz breit ausgeführt ist (*piger, repat, languida*). Neben der grundsätzlichen visuellen Achse der Deskription werden breit auch die akustische (*sorbebat, tacentes, querens*) sowie die taktile (*nutabat, pondus*) Ebene angesprochen.²⁶⁴

²⁶² Newlands (2002) 312.

²⁶³ Heinen (2013) 171–172 betont die Involvierung des Rezipienten und den fehlenden Schwerpunkt auf dem Visuellen als Besonderheit dieser statianischen Beschreibung.

²⁶⁴ Die von Coleman (1988) 111 vertretene Konjektur *tenaces* für das im *Matritensis* überlieferte *tacentes* mit der Begründung, dass nicht die Fahrrinnen, sondern deren Zustand für das Schweigen sorgen würden, überzeugt mich im Kontext poetischer Diktion nicht. Für *tacentes* spricht nicht zuletzt auch die Aufmerksamkeit des Dichters für Geräusche als eines der Hauptmotive von *silv.* 4,3. Zum Lärm, der im Umfeld der von Domitian ermöglichten infrastrukturellen Innovationen von *silv.* 4,3 ambivalent konnotiert ist, Newlands (2002) 294–295.

Durch diese Verfahren ergibt sich in der Gesamtwirkung eine sensorisch dichte Evozierung der Wahrnehmungen eines der bemitleidenswerten Reisenden. Solche textuellen Verfahren, die auch vor der Spätantike v. a. in der kaiserzeitlichen Dichtung breite Anwendung finden, werden, so eine der Thesen dieser Arbeit, von der spätantiken Dichtung in bereits bestehenden Qualitäten zwar adaptiert und weitergeführt, dabei jedoch v. a. in quantitativer Hinsicht zu einem zentralen ästhetischen Merkmal der Werke des Ausonius, Claudian und Prudenz. Die Analyse ihrer Wirkmechanismen und die Abschätzung ihres Beitrages zur literarischen Kommunikation zwischen Dichter und Rezipient ist deshalb elementarer Gegenstand der jeweiligen Fallstudien.²⁶⁵

1.5.3.5.4 Zusammenfassung des Analysemodells und Ausblick auf die Fallstudien

Im ersten Teil der Arbeit sind Ziel sowie Analyserahmen festgelegt worden. Anhand einer textnahen Analyse deskriptiver Passagen der spätantiken lateinischen Dichtung werden Phänomene des Oszillierens und der literarischen Ambiguität untersucht und für die Interpretation der Texte genutzt. Dabei wird die Deskription, d. h. die literarische Beschreibung, in einem differenzierteren Rahmen untersucht, als dies bisher für die spätantike Dichtung geschehen ist. Sie wird betrachtet als ein textueller Modus, der sowohl auf einer makrostrukturellen Ebene eingesetzt werden kann, d. h. als rahmendes oder dominantes Gestaltungsmittel, als auch auf mikrostruktureller Ebene, d. h. als organisch eingefügter Teil der Textgestaltung, Verwendung findet.

Dabei haben sich die Struktur, Einbettung und Mediation der Deskription als relevante Aspekte der Untersuchung erwiesen. Diese differenzierende Perspektive hat sich als umso wichtiger erwiesen, als sie nicht nur in der modernen Literaturtheorie abgestützt, sondern eine Vielzahl von Einzelaspekten auch an den bisher für die Erforschung der Ästhetik spätantiker Dichtung kaum fruchtbar gemachten Vergilkommentaren als für zeitgenössische Rezipienten relevant abgesichert worden ist.

Im Sinne rezeptionsästhetischer Aspekte zeigten sich weiterhin die rezeptionslenkende Einbettung von Intertexten auf einer hermeneutischen Ebene und die Evozierung von Sinneswahrnehmungen auf einer ästhetischen Ebene als konstitutives Merkmal der Texte. Besonders hervorzuheben ist, dass dabei die Perspektive nicht auf das Visuelle eingeschränkt worden ist, sondern vor dem Hintergrund der bisherigen Dominanz des Visuellen in der Forschung zur spätantiken Literatur auch auf andere Sinnesbereiche erweitert worden ist.

Allen in den Blick genommenen Ebenen der Texte ist dabei gemein, dass sie mit textuellen Strategien wie etwa der wechselnden Fokalisierung in der Deskription für Unsicherheiten sorgen. Diese müssen vom Rezipienten als solche erkannt werden und für die Interpretation der Texte bedacht werden. In diesem Kontext sind auch die

²⁶⁵ Da die Fallstudien als einzeln lesbare Einheiten angelegt sind, werden die detaillierten Analysen bezüglich der sensorischen Dichte in allen Kapiteln an den betrachteten Textpassagen durchgeführt. Auftretende Redundanzen wurden dieser Absicht untergeordnet.

Phänomene zu betrachten, die Sinneserfahrungen entweder zu evozieren suchen oder diese selbst zum Thema machen.

Dieser Aspekt, der sich auch auf die Textualität und die Medialität der Deskription richtet, wird in der vorliegenden Arbeit als Oszillation bezeichnet. Dies liegt daran begründet, dass die Strategien, die für einen solchen Wechsel zwischen verschiedenen Fokalisationen, Texten und Medien sorgen, in den Texten nicht nur punktuell eingesetzt werden. Vielmehr handelt es sich um eine wesenhafte Strategie, welche die Texte durchzieht und durch die dabei entstehenden Brüche für einen markierte Interaktion mit dem Rezipienten sorgt.

Diese Interaktion bietet den Raum für einen metapoetischen Diskurs, der im Folgenden als elementarer Teil der Texte in den Blick genommen werden wird. Dabei ist einerseits danach zu fragen, welche Konzepte für die spätantiken Dichter für ihre Poetik relevant waren, und andererseits, wie diese Konzepte sich in den Texten niederschlagen.

Bei den nun innerhalb der drei Fallstudien zu untersuchenden Texten handelt es sich um ein Corpus aus Werken der Dichter Claudian (Kapitel 2), Prudenz (Kapitel 3) und Ausonius (Kapitel 4). Die Texte, die allesamt in den Jahrzehnten um das Jahr 400 entstanden sind, entstammen unterschiedlichen regionalen und sozialen Kontexten.²⁶⁶ Claudian schrieb, aus Ägypten stammend, am Kaiserhof, Prudenz wirkte in Spanien und schrieb aus religiöser Berufung, während Ausonius als Professor der Rhetorik in Gallien und als Lehrer und Berater am Kaiserhof in Trier ein vielgestaltiges um umfangreiches Werk hervorbrachte.

Trotz dieser Unterschiede teilen die Texte dieser drei Autoren Merkmale, die eine gemeinsame Untersuchung im Rahmen der vorliegenden Arbeit nahelegen.²⁶⁷ Sie zeigen neben ihren jeweiligen Darstellungszielen und -absichten allesamt ein großes Interesse für die Evozierung von Sinneswahrnehmungen beim Rezipienten, machen jedoch auch deren Inszenierung zum Thema. Verhandlungen der Repräsentation, der Kunst und den Bedingungen von Dichtung finden sich daher bei allen drei Autoren breit verhandelt. Dieser Diskurs wird der zentrale Ansatzpunkt für die Analyse sein, die mit einer Untersuchung der deskriptiven Technik und ihrer Rolle in der Etablierung einer literarischen Kommunikation mit dem Rezipienten einen neuen Beitrag zur Erforschung der Autoren und ihres literarischen Kontextes erbringen will.

Die Fallstudien beginnen mit Claudian (Kapitel 2), dessen Einschlägigkeit für die Fragestellung der Arbeit bereits in der einleitenden Analyse der Alpenüberquerung (Kapitel 1.2) innerhalb des panegyrisch-epischen *bellum Geticum* gezeigt worden ist. In seiner Adaptation des epischen Genres an die zeitgenössischen Anforderungen und

²⁶⁶ Für eine kurze Einführung in Biographie und Werk vgl. die Einleitung in die jeweiligen Fallstudien.

²⁶⁷ Diese Gemeinsamkeiten wurden bereits in den programmatischen Aufsätzen des Sonderbandes Philologus 132/2 von 1988 in den Beiträgen Charlet, Döpp, Fontaine und Roberts (1988) umrissen. Eine neuere Überblicksdarstellung zur Literatur des 4. und 5. Jh. findet sich in Elsner/Hernández Lobato (2017).

ihrer Verbindung mit der Panegyrik zeigt er sich gleichzeitig als in hohem Maß der literarischen Tradition verpflichtet als auch innovativ im Umgang mit Stoff und Form der Dichtung.²⁶⁸ Aufgrund dieser Stellung in der literarischen Tradition als Mittler zwischen traditionellem Textbestand und dem Kontext des vierten Jahrhunderts eignet Claudian sich in besonderer Weise, den Auftakt für die Fallstudien zu bieten.

Mit Prudenz soll an zweiter Stelle (Kapitel 3) ein Autor in den Blick genommen werden, dessen Werk ebenfalls spätestens mit der Erhebung zum „*Christianorum Maro et Flaccus*“ durch Bentley²⁶⁹ eine herausragende Stellung in der Literaturgeschichte einnimmt, im Gegensatz zu Claudian jedoch in einem christlichen Kontext dichtet. Er nutzt die Deskription in seiner Dichtung als Mittel zur Vergegenwärtigung vergangener Martyrien und allegorischer Erzählungen, äußert sich jedoch auch programmatisch zu den Fallstricken der Repräsentation von Personen, Dingen und Konzepten. Daher bietet er für diese Arbeit eine wertvolle Perspektive darauf, mit welchen Anforderungen und Einschränkungen die literarische Beschreibung in einem neuen Kontext konfrontiert ist und mit diesen umgeht.

In der dritten Fallstudie (Kapitel 4) steht mit Ausonius ein Autor im Zentrum der Aufmerksamkeit, der mehr noch als die beiden anderen Autoren paradigmatisch für die Eigenschaften spätantiker Dichtung steht. In seinem Werk nutzt er wie Claudian und Prudenz para- und intratextuelle Textstrategien, um die eigene Dichtung zu reflektieren, geht aber in der Wahl der Themen und Formen weit über diese hinaus. Dies zeigt sich an der postmodern anmutenden Vielzahl der Gegenstände²⁷⁰ genauso wie an der dem *Cento* sehr nahestehenden (oder diesen aktualisierenden) Arbeit mit Intertexten. In ebenso hohem Maße zeigt sich Ausonius dabei als selbstbewusster Autor, der die Bedingungen seiner Dichtung und ihrer Rezeption dem Rezipienten immer wieder ins Bewusstsein bringt. Aufgrund dieser Aspekte eignet Ausonius sich bestens, um die Fäden der Arbeit am Beispiel seines Werkes noch einmal zu bündeln und die Charakteristika der betrachteten Deskriptionstechnik und der mit ihr verbundenen Metapoetik in den Blick zu nehmen.

268 Zur literarischen Tradition und Gattungsfragen bei Claudian Schindler (2009) und Müller (2011).

269 Bentley (1711) *ad Hor. carm.* 2,215.

270 Zu Aspekten des Postmodernismus bei Ausonius Nugent (1990).

2 *Silentia rumpere: Claudians descriptions*

Claudians Engagement unter den Kaisern Theodosius, Honorius und dem *magister utriusque militiae* Stilicho erzeugte nach einer langen Zeit, in der er offenbar nur in griechischer Sprache veröffentlichte,¹ ein umfangreiches lateinisches Corpus. Dieses umfasst unter den heute als *carmina maiora* benannten Werken tagespolitische (die Invektiven gegen die oströmischen Amtsträger Eutropius und Rufinus, *Epithalamia* für Mitglieder der kaiserlichen Familie) und panegyrische Dichtung (die *laudes Stilichonis*, das *bellum Geticum* sowie mehrere Konsulatspanegyriken). Weiterhin ist eine polythematische Sammlung an Kleindichtung, die so genannten *carmina minora*,² überliefert, die sich zu dem weithin bekannten Miniaturepos *de raptu Proserpinae*³ und einigen in griechischer Sprache verfassten Werken⁴ gesellt. Betrachtet man die Verspanegyrik und die Ausrichtung des unvollendeten, zwei abgeschlossene und ein unvollendetes Buch umfassenden Epos *rapt.*, zeigen sich die Besonderheiten in der Textgestaltung des Claudian besonders deutlich. Während er im ersteren Fall Elemente der Panegyrik in einen narrativen, episch inszenierten Text integriert, minia-

1 Über das Leben und die Karriere des Claudius Claudianus ist bis zu seinem literarischen Durchbruch mit einem Panegyricus auf die Konsuln des Jahres 395, Olybrius und Probinus, und der darauffolgenden Anstellung als Hofdichter kaum etwas bekannt, zumal er im Gegensatz etwa zu Ausonius keine belastbaren Aussagen zur eigenen Person bzw. Herkunft tätigt. Es wird eine Herkunft aus Alexandria vermutet (als Indizien dafür gelten Sid. Apoll. *carm.* 9,274–276 *non Pelusiaco satus Canopo, / qui feruginei toros mariti / et Musa canit inferos superna*, Suid. (s.v. Κλαυδιανὸς Ἀλεξανδρεὺς) sowie einige Äußerungen des Dichters selbst: *c.m.* 19,3 *nostro cognite Nilo*, *c.m.* 22,20 *conditor hic patriae* von Alexander), die Jahre bis 394 könnte er nach Cameron (1970) als *wandering poet* im Osteil des Reiches verbracht haben (vgl. hierzu die revidierenden Äußerungen in Cameron (2016), die Unterstützung der These in Mulligan (2007) und den Versuch von Christiansen (2009) Claudian als Nichtägypter zu identifizieren. Umso interessanter ist die Claudian von höchster Stelle zugestandene Ehrenstatue auf dem Trajansforum, die um 402 errichtet worden sein muss und ihn als idealtypische Verschmelzung von Homer und Vergil preist (CIL VI 1710: *Cl. Claudiani v. c. Claudio Claudiano v. c. tribuno et notario, inter ceteras decentes artes praegloriosissimo poetarum, licet ad memoriam sempiternam carmina ab eodem scripta sufficiant, adtamen testimonii gratia ob iudicii sui fidem, dd. nn. Arcadius et Honorius felicissimi et doctissimi imperatores senatu petente statuam in foro divi Traiani erigi collocari iusserunt*. Εἰν ἐνὶ Βιργιλίῳ νόον καὶ Μοῦσαν Ὀμήρου Κλαυδιανὸν Ῥώμη καὶ Βασιλῆς ἔθεσαν. Vgl. *Get. praef.* 8–10 *Sed prior effigiem tribuit successus aënam, / oraque patricius nostra dicavit honos; / adnuat hic princeps titulum poscente senatu*). Nachdem er fast ein Jahrzehnt im Dienst des weströmischen Hofes und des Heermeisters Stilicho gedichtet hat, brechen die belastbaren Hinweise mit dem letzten datierbaren Gedicht (*VI cons. Hon.*) nach 404 ab.

2 Der Umfang der einzelnen Stücke reicht von wenige Distichen umfassenden Epigrammen zu verschiedensten Themen (wunderliche Tiere, Kunstwerke, historische und mythische Persönlichkeiten) über eine Epigrammserie zur Paradoxie eines Kristalles, der einen Tropfen Wasser umschließt (*c. m.* 33–39), hin zu umfangreichen *Epithalamia* (*c. m.* 25).

3 Im Folgenden als *rapt.* abgekürzt.

4 Cameron (1970) 457–458 weist die griechischen Epigramme und Fragmente einer Gigantomachie den Jahren vor dessen Auftreten am Kaiserhof zu. Zu Herkunft u. Bilingualität sowie „versteckter“ Intertextualität zu griechischen Hypotexten Claudians jüngst Gualandri (2013).

turisiert er in *rapt.* das mythische Epos. In beiden Fällen zeigt er dabei ein großes Interesse am Beschreiben, in der Panegyrik nutzt er jedoch anstelle längerer narrativer Passagen einzelne, durch ein narratives Raster verbundene Szenen, die anschaulich die Tugenden des *laudandus* inszenieren. Dies lässt sich am eindrücklichsten am *bellum Geticum* und an den aus drei Büchern bestehenden *laudes Stilichonis* nachverfolgen, welche Claudian zu Ehren des Heermeisters Stilicho und zum Anlass dessen Sieges über die Geten bzw. dessen Amtsführung des Konsulats produzierte.

In beiden Werken, die Elemente des (historischen) Epos mit den von der Panegyrik geforderten Strukturen und Inhalten verbinden, reichert Claudian die aus epischer Rede, Vergleichen und historischen bzw. ethnographischen Diskursen bestehende Narration in großem Umfang mit Beschreibungen an. Diese schildern Rom, die Taten und den Besungenen *magister utriusque militiae* selbst mit einem eindrücklichen Detailgrad. Dabei schenken die deskriptiven Passagen der Evozierung von Wahrnehmungen mehrerer Sinnesbereiche große Aufmerksamkeit. Aber auch im Kleinerepos *de raptu Proserpinae*, das den Raub der Cerestochter Proserpina durch den Unterweltsgott Dis zum Inhalt hat, scheinen sich *descriptiones* von Gottheiten, Orten und Kunst- sowie Bauwerken nachgerade aneinanderzureihen und damit mit der epischen Tradition zu brechen, welche das Beschreiben generell und die *Ekphrasis* im Besonderen stets der Narration untergeordnet hatte.⁵

In der Untersuchung der Deskription bei Claudian haben bisher vor allem die großen Bilder und die nach modernem Verständnis ekphrastischen Partien einen Großteil der Forschungsarbeit beansprucht. So sind etwa die *descriptiones* von Geweben, Landschaften und Architekturen eingehend untersucht worden, wobei besonders *de raptu Proserpinae* große Aufmerksamkeit genossen hat.⁶ Dem Zugriff der vorliegenden Arbeit folgend, werden in diesem Abschnitt Instanzen von Deskription auch außerhalb der „großen Bilder“ im Zentrum der Untersuchung stehen. Die ausgewählten Passagen entstammen dabei hauptsächlich der panegyrischen Großdichtung Claudians und dort besonders seinem letzten datierbaren Gedicht *de sexto consulatu Honorii* (im Folgenden als *VI cons. Hon.* abgekürzt). Im Einzelnen handelt es sich um die *descriptio* des Eridanus (*VI cons. Hon.* 159–178), den *adventus* des Honorius in Rom (*VI cons. Hon.* 560–577) sowie den *lusus Troiae* (*VI cons. Hon.* 621–639). Eine Betrachtung dieser Texte mit dem in dieser Arbeit verfolgten Ansatz bietet ein Erkenntnispotenzial, das Aspekte der Deskriptionstechnik Claudians in diesen Texten herauszustellen vermag, die zwar eng mit einem metapoetischen Diskurs verbunden, aber dennoch im Gegensatz zu den bekannten Kunstbeschreibungen organischer in

⁵ Burck (1979) 359–378. Vgl. auch die Bemerkungen des Horaz zum sporadisch einzusetzenden „Purpurflicken“ (*purpureus pannus*) in *Hor. ars* 14–19

⁶ Das Werk wurde in den letzten Jahrzehnten mehrfach ediert (Hall [1969]; Hall [1985]), kommentiert (Pötz [1985]; Gruzelier [1993]) und übersetzt (Charlet [1991]; Baier/Friedrich [2009]), sowie in Aufsätzen und Monographien unter stilistischen (Ahlschweig [1998]), intertextuellen (Gruzelier [1993]; Ware [2012]), narratologischen (Gruzelier [1988]) und poetologischen (Wheeler [1995]; Felgentreu [1999]; Guipponi-Gineste [2010]; Harrison [2017]; Coombe [2018]) Gesichtspunkten untersucht.

den Text integriert sind. Dies zeigt sich als umso dringlicher, als besonders *VI cons. Hon.* bisher kaum literaturwissenschaftlich untersucht worden ist.⁷

Bei der Analyse der Instanzen von Deskription wird vor diesem Hintergrund einerseits nachvollzogen, in welcher Weise Claudian die Deskription als narrativen Modus auf Mikro- und Makroebene des Textes funktionalisiert, und andererseits der Frage nachgegangen, wie Intertextualität und durch die Evozierung von Sinneseindrücken erzeugte sensorische Dichte in ein Spannungsfeld treten. Andererseits sind die Passagen auch auf das Vorhandensein metadeskriptiver Dimensionen zu prüfen, die als Diskursraum für Claudians Poetik fungieren. Ein besonderes Augenmerk liegt dabei auf der Thematisierung der Transgression als einem auf den Ebenen von Text, *storyworld* und Realität von Claudian aktualisiertem Motiv. Damit verbunden wird nachvollzogen, wie Dichter und Leser sich immer wieder durch diese Transgressionen in einem gemeinsamen Diskursraum begegnen können.

Die Forschung zu Claudian kann in mehrere Themenbereiche eingeteilt werden, welche sich gleichsam über weite Strecken, dabei aber freilich nicht in strikter Trennung, in bestimmte Phasen einordnen lassen. Die Forschung der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts befasste sich vorrangig mit dem Wert des Werkes als Quelle für den historischen Kontext.⁸ Ein weiteres, bis heute ertragreiches Feld stellt die Intertextualitätsforschung dar, welche den Einfluss v.a. Ovids und der neronisch-flavischen Epiker auf Claudian untersucht.⁹ Der Diskurs zur Frage, ob bzw. inwieweit Claudian bekennender Christ war, zieht sich dabei durch die Jahrzehnte, ist aber mittlerweile in der Folge der *communis opinio* der Forschung zur Spätantike als eines weder statischen noch binären Modells der Gesellschaft und des Kulturbetriebs¹⁰ weit in den Hintergrund gerückt worden.¹¹

Im Kontext des Untersuchungsbereiches der Ekphrasis bietet P. G. Christiansen eine Untersuchung zum Gebrauch von Bildern bei Claudian.¹² Eine systematische Studie zur epischen Technik hat A. Fo vorgelegt.¹³ Fos Ansatz ist dabei insofern interessant, als er als erste Arbeit nach der von F. Mehmels versuchte, die weithin beobachtete Bilderlastigkeit und Szenenhaftigkeit der Dichtung Claudians¹⁴ quantitativ

7 Eine Ausnahme bildet der Kommentar Dewar (1996) sowie die neuere Arbeit Coombe (2018).

8 Döpp (1980). Gegen einen solchen Ansatz hat sich schon Charlet (1988) 75 mit Verweis auf die poetische Natur der Dichtung Claudians ausgesprochen.

9 Darunter Gruzelić (1993); Ware (2012); Berlincourt u. a. (2016).

10 Cameron (2011); Lizzi Testa (2013).

11 Zu nennen ist dabei jedoch zuletzt der Aufsatz GUALANDRI (2015), der Claudians Einsatz von paganer Sakraltopographie und Ritualen in *cos. Hon. VI* als unterschwellige Kritik an christlichen Strömungen deutet und dabei auf Arbeiten zur Interaktion Claudians mit Prudenz verweist.

12 Christiansen (1969).

13 Fo (1982). A. Fo baut dabei auf die statistischen Auswertungen F. Mehmels auf, die den Großdichtungen nur niedrige zweistellige prozentuale Anteile an Narration bescheinigen. Vgl. Mehmels (1940) 105–107.

14 Siehe dazu die Äußerungen bei Burck (1979) in dessen Überblickswerk zum römischen Epos.

zu belegen.¹⁵ Deren Funktionalität und Einordnung in den Werkkontext untersuchte B. Lawatsch-Boomgarden in einem Aufsatz am Beispiel der Konsulatspanegyrik.¹⁶ Einen großen Beitrag hat dieser Aufsatz dadurch geleistet, dass er einerseits die Evaluation einer deskriptiven Passage bei Claudian anhand ihres Detailgrades oder Realismus problematisiert hat und andererseits die Aufmerksamkeit der Forschung auf die funktionale Einbettung der Passagen in den Werkkontext gelenkt hat. C. Gruzelier hat einen philologischen Kommentar zu *rapt.* vorgelegt.¹⁷ K. S. Ahlschweig bietet eine Analyse der poetischen Technik Claudians,¹⁸ orientiert sich dabei jedoch recht nah v.a. an C. Gruzeliers Kommentar und kommt trotz guter Ansätze zu einzelnen Aspekten, wie auch zu der Mikroebene der Deskription und der Ansprache mehrerer Sinne, über weite Strecken nicht über stilistische Beobachtungen hinaus.¹⁹

M.-F. Guipponi-Gineste²⁰ untersucht einzelne Figuren und Motive in Claudians poetischer Technik und stellt das ganze Œuvre umfassende Konzepte in den Vordergrund, zu denen sie etwa die im Kontext der *mirabilia* im Rahmen der *carmina minora* als Motiv auftretende *concordia discors* zählt.²¹ Diesen paradoxen Schwebezustand sieht sie auch in der deskriptiven Technik der Dichtung Claudians realisiert, die sowohl Illusionserzeugung als auch deren ostentative Störung umfasse.²² In ähnlicher Weise hat zuletzt C. Coombe die Interaktion mit dem Rezipienten untersucht und Claudians Einsatz des mythologischen Bestandes in der Überhöhung der *laudandi* der panegyrischen Texte herausgestellt.²³ Der hier verfolgte Ansatz hebt sich insofern von diesen Erkenntnissen ab, als er auch Instanzen literarischer Beschreibung außerhalb der untersuchten *Ekphraseis* analysiert. Dies gilt in besonderem Maße für die episch-panegyrischen Texte. Weiterhin widmet sie sich dezidiert der Nutzung der Deskription als Raum für die Interaktion von Dichter und Rezipient, um der Poetik der Texte nachzuspüren.

Im Folgenden werden in Kapitel 2.1 die Verstrickungen von Beschreibung und Metapoetik der Eridanus-Episode in *VI cos. Hon.* 165–177 analysiert, um die Oszilla-

¹⁵ Die lose Aneinanderreihung von Beschreibungen wird noch von Barnes (2005) 543 als negativer Aspekt zu Lasten des Dichters angeführt.

¹⁶ Lawatsch-Boomgarden (1992).

¹⁷ Gruzelier (1993).

¹⁸ Ahlschweig (1989).

¹⁹ Siehe die Rezension Roberts (2000). Während die rein stilistische Analyse des ersten Hauptteiles durchaus verdienstreich ist, lässt die Arbeit dann jedoch im zweiten, interpretativen Hauptteil jegliche Literatur- und Kulturtheorie vermissen, nimmt auch keinen Bezug auf antike metaliterarische Äußerungen.

²⁰ Guipponi-Gineste (2010).

²¹ Zur *concordia discors* als ästhetischem Konzept der Spätantike Hardie (2019) sowie zur Ästhetik und Poetik der *carmina minora* Nierste (in Vorbereitung).

²² Guipponi-Gineste (2010) 373.

²³ Coombe (2018). Eine weitere, detailbezogene Studie liegt mit Coombe (2017) vor, die den Einsatz von chromatischen Merkmalen in der Beschreibung Claudians auf einer motivischen Ebene analysiert und so in den Werkkontext einordnet.

tion des Textes auf den Ebenen der Textualität, Medialität und Räumlichkeit nachzuzeichnen. In Kapitel 2.2 wird mit Alarichs Rückreise durch die norditalische Landschaft im selben Werk (*cos. Hon. VI* 137–200) betrachtet, inwiefern diese erzwungene Rückreise auch eine solche durch eine literarische Landschaft ist, in deren Rahmen Alarich als Rezipient einer von Claudian evozierten Welt fungiert, die aus Intertexten besteht. Kapitel 2.3 untersucht Strategien, die Claudian nutzt, um die bei ihm weitestgehend fehlenden Schlachtbeschreibungen zu ersetzen. Diese Strategien werden anhand *Get.* 581–593 und 604–615 ebenfalls v. a. unter dem Gesichtspunkt der dort inszenierten Rezipientenfiguren betrachtet, um Claudians innovative Darstellungsabsichten zu analysieren. In Kapitel 2.4 steht mit der Beschreibung des *adventus* des Honorius (*VI cos Hon.* 564–577) eine weitere deskriptive Passage im Fokus, die in ihrer Nutzung verschiedener gattungsgebundener Strategien der Beschreibung aus Epik und Epigramm einen hochgradig selbstreferenziellen Text schafft. Kapitel 2.5 untersucht mit dem von Claudian inszenierten Trojaspiel zu Ehren des Honorius (*VI cos. Hon.* 621–639) eine komplexe Auseinandersetzung mit dem *lusus Troiae* in Vergils *Aeneis*, die sich über ihre deskriptiven Strategien als *tour de force* durch Claudians selbstbewusste Dichtung zeigt.

Ein abschließendes Fazit (Kapitel 2.6) nimmt den in allen Kapiteln beobachtbaren Widerstreit von Wahrnehmungsevozierung und deren Durchbrechung durch die Selbstreferentialität der Texte in den Blick. In dieser Linie wird die Oszillation zwischen diesen beiden Polen als zentrales Charakteristikum von Claudians Deskriptiontechnik herausgestellt.

2.1 Die Ekphrasis als poetologische Echokammer

In ihrer Studie zur panegyrischen Epik Claudians hat C. Ware als zentrales Strukturelement der von ihr untersuchten Gedichte den Einsatz von Deskription hervorgehoben, die als Phänomen der fragmentierenden und fragmentierten Struktur der Texte schlechthin gesehen werden kann.²⁴ Dabei hebt sie hervor, dass Claudian sich der *Ekphrasis* zuweilen in einer „klassischen“ Weise bedient, d. h. als *mise en abyme* und so als Kommentar zu Inhalt und Motivik des Textes aus der *Ekphrasis* selbst heraus. Eine solche „klassische“ Verwendung der Ekphrasis als *mise en abyme*²⁵ liegt etwa mit der Beschreibung der Diana-Aktaion-Gruppe in Apuleius' zweitem Metamorphosenbuch vor, wo die als Skulpturenensemble inszenierte *curiositas* des mythischen Aktaion als Spiegel für die *curiositas* des Protagonisten Lucius eingesetzt wird. Als Beispiel für diese Verwendung bei Claudian führt C. Ware die metadeskriptive *Peplopoiie* der Proserpina in *rap.* 1,245–273 an, die sowohl über ihren Inhalt – die Dar-

²⁴ Ware (2012) 33–37.

²⁵ „Klassisch“ insofern, als ihr Einsatz an den Strategien von Texten des 1. vor- und nachchristlichen Jahrhunderts orientiert ist. Vgl. die Ausführungen in Kapitel 1.5.3.2.

stellung der Weltzonen (inklusive der Unterwelt) – als auch durch die Reaktion der Weberin auf ihr eigenes Werk und durch die Unterbrechung der Fertigung für den Rezipienten eine proleptische Funktion²⁶ besitzt: Sie präfiguriert die Durchbrechung der Grenzen zwischen den Weltzonen, die Dis für die Entführung der hier noch webenden Proserpina durchführt.

Mit dieser „klassischen“ Verwendung der Metadeskription kontrastiert C. Ware eine Instanz der Metadeskription innerhalb der Konsulatspanegyrik in der Gestalt der Beschreibung des Eridanus in *VI cos. Hon.* 165–177. Zu dieser merkt sie an, dass diese Beschreibung des Mantels, der mit dem Mythos des Phaeton bestickt ist (166 *intextus Phaeton glaucos incendit amictus*), der üblichen Details einer *Ekphrasis* entbehre und im Gegenteil der Flussgott selbst nicht nur Gegenstand der Beschreibung sei, sondern sich ebenso als Figur an den sich auf dem Rückzug befindlichen Alarich wende, um ihm die Analogie der Hybris des mythischen Phaeton mit der Hybris des feindlichen Kriegsherren zu verdeutlichen.²⁷

Aus diesem Grund weist C. Ware dieser Szene eine vordergründig didaktische Funktion zu, in der sie einen Reflex der Neigung spätantiker Literatur zur Exegese sieht.²⁸ U. Lawatsch-Boomgarden hat im Rahmen ihres Aufsatzes zur Funktionalität der Deskription in Claudians panegyrischer Dichtung darauf hingewiesen, dass die Beschreibung des Eridanus und seines Mantels innerhalb von *cons. Hon. VI* als starkes Signal an den Rezipienten zu werten ist. Dieser werde durch die Beschreibung vom Dichter auf ein wesentliches Merkmal des Narrativs verwiesen, das in der kontrastiven Inszenierung von Honorius und Stilicho als bessere Nachfolger von Phaeton und Sol besteht.²⁹ Während dieser Interpretationslinie grundsätzlich beizupflichten ist, ist jedoch in der auffälligen und funktionalen Verwendung des Modus der Deskription noch eine weitere, in bisherigen Analysen vernachlässigte diskursive Ebene zu beobachten, die hier als Einstieg in die Beschäftigung mit der Deskription bei Claudian fungieren mag.

Die Betrachtung dieser diskursiven Ebene soll mit einer strukturellen Einordnung der Episode in den Kontext des panegyrischen Textes beginnen: Nachdem Alarich von seinen Misserfolgen gedrängt auf dem Rückzug ist (127–145), wird der Flussgott Eridanus von einer Nymphe informiert, dass der Feind sich bald nähere und nun als gänzlich gebrochener Mann zu bewundern sei (155 *exangues, genitor, mirabere vultus*). Daraufhin wird der Flussgott mit einer *descriptio* versehen, die zuerst ihn selbst (160–

²⁶ Ware (2012) 37.

²⁷ Ware (2012) 38, vgl. Müller (2011) 368–370.

²⁸ Ware (2012) 37.

²⁹ Lawatsch-Boomgarden (1992) 188–192. Dies zeigt sich besonders in der zu Beginn des Gedichtes eingesetzten und stark von der ovidischen Beschreibung des Sonnenpalastes (*Ov. met.* 2,1–18) beeinflussten *descriptio* des Palatin in *cos. Hon. VI* 44–52.

164) und daraufhin seinen Mantel und die ihm von Claudian beigegebene Urne (165–177) zum Thema hat:³⁰

<i>palla tegit latos umeros, curruque paterno</i>	165
<i>intextus Phaëthon glaucos incendit amictus.</i>	
<i>aetherium probat urna decus. namque omnia luctus</i>	
<i>argumenta sui Titan signavit Olympo:</i>	
<i>mutatumque senem plumis et fronde sorores</i>	170
<i>et fluvium, nati qui vulnera lavit anhel;</i>	
<i>stat gelidis Auriga plagis; vestigia fratris</i>	
<i>germanae servant Hyades, Cygnique sodalis</i>	
<i>lacteus extentas adspersit circulus alas;</i>	
<i>stelliger Eridanus sinuatis flexibus errans</i>	175
<i>clara Noti convexa rigat gladioque tremendum</i>	
<i>gurgite sidereo subterluit Oriona.</i> ³¹	

Ein Mantel bedeckt die breiten Schultern: im väterlichen Wagen	165
entzündet der eingewebte Phaeton den blaugrauen Mantel und	
es lagert unter seinem Schoß, durch die eingebrachten Gestirne edel,	
eine Urne und bekräftigt die himmlische Zierde. Alle Zeichen	
seiner Trauer hat der Sonnengott dem Himmel beigegeben:	
den mit Gefieder verwandelten Alten und die Schwestern belaubt,	170
den Fluss, der die Wunden des brennenden Sohnes wäscht:	
Es steht dort in eisiger Zone der Wagenlenker, die Milchstraße	
benetzt die ausgebreiteten Flügel des Gefährten Cygnus.	
Der sternentragende Eridanus, irrend in verschlungenen Bahnen	
benetzt den klaren Himmel des Südens und umspült mit Sternenflut	175
den durch sein Schwert so schrecklichen Orion.	

Diese *descriptio* ist auf mehreren Ebenen von dem Motiv der Transgression und dem damit verbundenen Oszillieren zwischen verschiedenen Bedeutungsebenen gezeichnet. Dabei handelt es sich im Einzelnen um die Ebenen der **Textualität**, der **Medialität** und der **Räumlichkeit**, die von Claudian dicht miteinander verwoben werden.

1. **Textualität:** Claudian nutzt die Deskription des Eridanus, um in einer meta-poetischen Perspektive die Ästhetik seiner eigenen Dichtung zu kommentieren. Diese besteht auch im Falle der Deskription des Eridanus aus einer Vorliebe für Licht- und Glanzeffekte, wie etwa die weithin strahlenden goldenen Hörner (160–161 *lucem spargentia...aurea...micuerunt cornua*), die ganz klar auf Vergils Beschreibung des Eridanus in den Eklogen³² Bezug nehmen. Dabei übertreffen diese Effekte den vergilischen Hypotext allerdings deutlich, indem sie semantisch anhand des Wortfeldes

³⁰ Das Auftreten einer dem Wasser verbundenen Gottheit als panegyrisches Mechanem hat in den Silven des Statius zwei Entsprechungen ([Iacus] Curtius in *silv.* 1,1, Voltumnus in *silv.* 4,3), die durch ihre Reden den *laudandus* überhöhen. Zu diesen „spokespersons“ Coleman (1999) 71. Zur Adaption bei Claudian Dorfbauer (2009) 218–219.

³¹ Claud. VI cos. *Hon.* 165–177.

³² Verg. *ecl.* 4,371–372 *gemina auratus taurino cornua vultu / Eridanus*. Dewar (1996) 166.

Glanz und Pretiosen (*lucem, aurea, micuerunt*) verdichtet und so sich vom tristen Bild des in der Höhle grübelnden Flussgottes abhebend inszeniert werden. Diese Interaktion mit bisherigen Auftritten von Flussgöttern in der Tradition, die für den Rezipienten durch den Intertext zu Vergil markiert ist, wird im Anschluss noch einmal metapoetisch reflektiert. Claudian betont den „nicht gemeinen Schmuck des Gottes“ (162–163 *non...vulgaris...honos*) und verweist damit letztendlich den von ihm selbst durchgeführten Akt der Erzeugung der Repräsentation, während dieser sich ereignet. Immerhin ist Claudian es selbst, der die Entscheidungen bezüglich des *honos*, d. h. des Schmucks des Eridanus, trifft.

Eine lebendige Aktualisierung des Mythos markiert Claudian nicht zuletzt auch durch die Deskription des weiteren Schmuckes des Eridanus. So sind die Zweige seines Kranzes, die ihn über die üblichen Schilfkränze³³ erheben, nicht nur grün und frisch (163 *virentes*), sondern aktualisieren den Mythos ganz prägnant, da der Bernstein ebenso frisch aus diesen Zweigen der verwandelten Heliaden austritt (164 *totisque fluunt electra capillis*).³⁴

Diese produktionsästhetische Ebene äußert sich im weiteren Verlauf in der Beschreibung des Phaeton als *intextus*. Das Attribut fungiert als Scharnierstelle zwischen der Aktualisierung des Dargestellten innerhalb der *storyworld* und der Ebene des metapoetischen Diskurses, da sich *intextus* sowohl auf den in der *storyworld* gestalteten Mantel mit Phaeton als Motiv als auch auf die Einwebung der verschiedenen Intertexte zu Phaeton in das Gedicht durch Claudian beziehen lässt.³⁵ So rekurriert das Attribut auf die dichte und vielschichtige Ästhetik der Passage, die sich als besonders kunstvolle Umsetzung des in der Spätantike äußerst beliebten Sujets der Flussbeschreibung erweist.³⁶

2. **Medialität:** Die Medialität der Deskription zeigt sich als äußerst komplex, da sie mit einer ambiguen Verortung des Beschriebenen arbeitet. So entgleitet die Deskription schon frühzeitig einer stringenten Naturalisation durch den Rezipienten, d. h. einer Einordnung des Beschriebenen, da die Ebenen von Bildwerk (dem bestickten Mantel und der Urne) und *storyworld* (die mythologisch aufgeladene Umgebung des Eridanus) verschwimmen. Dies ergibt sich v. a. durch die Einführung gleich zweier Bildwerke (Mantel und Urne).

Die Deskription des Mantels lässt die Ebenen von Bild und *storyworld* verschwimmen, weil die bildliche Darstellung des Phaeton ambig beschrieben wird. Der eingewobene Phaeton entzündet (*incendit*) den Mantel, wobei dieser Akt des

³³ Dewar (1996) 166–167.

³⁴ Eine kommensorative Ebene zeigen die Heliaden auch in *cons. III 125 roscida frondosae revocant electra sorores*.

³⁵ Vgl. dazu die Ausführungen zur Gewebemetaphorik in Kapitel 2.5.

³⁶ Zu denken ist etwa an die Mosel, die ähnlich kunstvoll und selbstreflexiv inszeniert, Hauptgegenstand der ausonianischen *Mosella* ist, weiterhin die in *Auson. epigr. 3 & 4* zum Gegenstand gemachte Donau (Moroni [2015]), aber auch bei Claudian selbst der *Nilus* und der *Aponus* innerhalb der *carmina minora* (26 & 28).

Entzündens einerseits illusionserzeugend aus der Bildebene der Stickerei in die Materialität des Mantels ausgreift, sodass der nur künstlerisch repräsentierte Phaeton eine paradoxe Lebendigkeit gewinnt. Andererseits bezeichnet *incendere* auch die Farbigkeit im Gewebe, sodass wieder die Künstlichkeit betont wird.³⁷ Durch diese textuelle Strategie kommt es zu einem Oszillieren zwischen verschiedenen Ebenen der Repräsentation, die in einem Verhältnis der Verschachtelung verortet sind: Claudian beschreibt in der von ihm inszenierten *storyworld* ein Kunstwerk, das wiederum selbst die Repräsentation einer mythologischen *storyworld* ist.

Die Deskription der Urne und der auf ihr repräsentierten Gegenstände vollzieht eine weitere Transgression der Ebenen von bildlicher Repräsentation und *storyworld*, indem sie relativ unvermittelt den Sonnengott die Urne verzierern lässt (*Titan signavit*). Damit wird eine Instanz der Fokalisation eingeführt, die für die Markierung der innovativen Aktualisierung durch Claudian besonders geeignet ist, um die schmerzlichen Ereignisse um Phaeton zu erinnern und zu repräsentieren. Dies geschieht analog zu den die Textualität betreffenden Strategien, die mit Eridanus, wie oben umrissen, einen bereits bei Vergil bekannten Flussgott einsetzt, der jedoch eine neue Rolle ausführt. Denn wie Eridanus dank Claudian glanzvoll aufzutreten vermag und eben nicht mit einer *vulgaris honos* agiert, wird Phaetons Vater hier selbst zum Künstler, der seine eigene schmerzvolle Familiengeschichte darstellt.

Über die Charakterfokalisation des Sonnengottes, die sich in *luctus...argumenta sui* (V. 168 – 169) andeutet und die von Claudian letztlich schon in *curruque paterno* (V. 165) vorbereitet worden ist, dreht der Dichter das Verhältnis von Gegenstand und Repräsentation um: Der Sonnengott stellt, in den Stand eines kosmischen Webers erhoben, die Charaktere des Mythos um Phaeton auf dem Mantel dar, anstatt sie, wie zu erwarten wäre, im Himmel einzuzeichnen. M. Dewar hat in diesem Kontext betont, dass Claudian hier in einer zusätzlichen Komplikation der virtuoson Deskriptionstechnik zwei Vorgänge in eins fallen lässt, nämlich die Metamorphose der Figuren einerseits und deren καταστερισμός andererseits.³⁸ Weiterhin ist die Deskription dadurch von besonderem Interesse, dass der Hauptgegenstand, Eridanus, als *mise-en-abyme* in mehreren Ebenen auftritt: So ist er erstens als handelnde Figur der *storyworld* vorhanden, um zum Abschluss der Deskription, auf zweiter Ebene repräsentiert, auf seiner eigenen Urne dargestellt zu sein (175 – 176 *stelliger Eridanus sinuatis flexibus errans / clara Noti convexa rigat*).

3. Räumlichkeit: Die Phänomene der Transgression und Oszillation, die bereits in der Betrachtung der textuellen und medialen Ebenen beobachtet werden konnten, wirken sich in der Folge ebenso auch auf das von Claudian vollzogene *worldmaking* aus. Dabei kulminieren Transgression und Oszillation in den letzten Versen der De-

³⁷ Diese Referenzialität lässt sich ganz analog in *rapt.* 1,254 beobachten, wo Proserpina die Sterne mit Gold(faden) „entzündet“ (*stellas accendit in auro*). Dieses Phänomen wird von Dewar (1996) 171 als „pun“ bezeichnet, scheint jedoch vor dem Hintergrund der getätigten Beobachtungen, über eine bloße Anspielung hinausgehend, der Ästhetik der Ambiguität und der Oszillation zuzuschreiben zu sein.

³⁸ Dewar (1996) 172: „Claudian decides to have his cake and eat it.“

skription, die auf die Darstellung des Flussgottes zu sprechen kommt. Dieser wird bereits schlaglichtartig in V. 171 als Gegenstand der doppelten Repräsentation angesprochen ([*Titan signavit...*] *fluvium, nati qui vulnera lavit anheli*), ist aber durch die Bezeichnung des Phaeton als *nati...anheli* noch über den Sonnengott fokalisiert. In den Versen 175–176 jedoch steht Eridanus im Fokus der Deskription.

Er wird für einen Flussgott, der, wie M. Dewar *ad loc.* betont, erdgebunden ist,³⁹ paradoxerweise mit dem Attribut *stelliger* eingeführt. Dieses Paradoxon wird noch weiter ausgeführt, indem Eridanus den Südhimmel bewässert (*Noti convexa rigat*) und gleichzeitig mit seiner „Sternenflut“ (*gurgite sidereo*) unter dem Orion vorbeifließt (*subterluit*). Claudian nutzt dabei die den Konstellationen inhärente relative Lage zueinander⁴⁰, um ein gleich doppelt stimmiges Bild zu erzeugen, das jedoch durch die Doppelung selbst ambig wird: Einerseits wird auf die Nachbarschaft von Eridanus und Orion am südlichen Himmel angespielt, andererseits fließt der Fluss auch unter dem Sternenhimmel. Diese Interpretation liegt durch die Anlage der Deskription nahe, die bei aller dem Sternbild immanenten Statik gleichzeitig die Dynamik des Fließens in den Vordergrund stellt (*errans; rigat; subterluit*). Diese doppelte Existenz erzeugt in der Transgression der Ebenen von Himmel und Erde die von *rigat* evozierte Nässe am Südhimmel. In der Umkehrung ist der *per se* dynamische *gurgis* mit dem Attribut *sidereus* deskriptiv an den Himmel „geheftet“. Durch diese gleich mehrfach transgressive Gestaltung der Deskription erzeugt Claudian eine oszillierende Wahrnehmung in der Lektüre des Rezipienten, der stetig die vom Text gegebenen Informationen gegeneinander lesen muss, wobei eine endgültige Festlegung in der Deskription selbst verwehrt wird. Erst die das Ende der Deskription markierende auktoriale Bemerkung *hoc deus effulgens habitu prospexit* (V. 178) verankert die evozierten Eindrücke auf dem Mantel und der Urne.

Im Anschluss an die *descriptio* ergreift der Flussgott selbst das Wort (178–192) und tadelt die Geten für ihr Verhalten, das demjenigen der Giganten gleichkomme, wobei er die in der *descriptio* bereits angelegte, auf dem Motiv der Transgression beruhende Analogie zwischen dem Sturz des Phaeton in den Eridanus mit der in die kosmische Ordnung der Welt eingreifenden Hybris des Alarich expliziert.⁴¹ Durch dieses Vorgehen, das eine überdeutliche Semantik erzeugt, indem es über die oben beschriebene, redundante Anlage der Episode für den Leser keinerlei Zweifel an der Interpretation der Ereignisse lässt, rückt umso mehr die Artifizialität der Stelle und die Rolle des Dichters in den Fokus des Rezipienten: Da der Rezipient die von Claudian intermedial gefasste Geschichte des Phaeton bereits kennt und in ihr als zentrales Motiv die Hybris

³⁹ Dewar (1996) 174.

⁴⁰ Die Belegstellen für die Verbindung der beiden Konstellationen finden sich bei Dewar (1996) 174.

⁴¹ Die enorme Relevanz, die die Gigantomachie für *VI cos. Hon.* besitzt, hat kürzlich C. Coombe in ihrer Studie des Gedichtes (Coombe [2018]) herausgestellt. Sie sieht in der präfatorischen Ansprache der vom Dichter im Traum besungenen Gigantomachie und deren Spiegelung in der Inszenierung der Geten als Giganten den Schlüssel zur Interpretation des Gedichtes, das sie als bewusst mit dem Bruch zwischen realer Welt und mythologischer *storyworld* agierend interpretiert. Coombe (2018) 118–119.

erkennen kann, ist die Exegese durch den Flussgott in 178–192 das redundante Moment, das keinen Zweifel an der Interpretation des Einsatzes dieser Geschichte durch Claudian lässt. Aus dieser panegyrischen Offensichtlichkeit ergibt sich für den Rezipienten daher eine starke Markierung der Rolle Claudians in dieser panegyrischen Inszenierung.

Nach diesen Untersuchungen zu den drei von Claudian verhandelten Ebenen (Textualität, Medialität und Räumlichkeit) soll nun im Folgenden das metapoetisch reflektierte Selbstverständnis Claudians als Erzeuger des panegyrischen Textes im weiteren Kontext des Gedichtes verfolgt werden.

In der Tat ist es besonders der Mythos von Phaeton, wie er auf dem Mantel des Flussgottes dargestellt ist, der den Rezipienten auf diese metapoetische Ebene verweist. M. Dewar hat in seinem Kommentar zu *VI cos. Hon.* darauf hingewiesen, dass die Eridanus-Episode sich sehr stark an Ovids Beschreibung des Phaetonmythos (*Met.* 1,747–2,400) anlehnt, und hat dabei eine Vielzahl an Intertexten identifiziert.⁴² Während jedoch die Schilderung der tragischen Ereignisse bei Ovid hunderte von Versen einnimmt, bannt Claudian, den zur Miniaturisierung neigenden Gepflogenheiten der spätantiken Dichtung entsprechend,⁴³ die Ereignisse in Einzelbildern der Beteiligten intermedial auf den Mantel und die Urne des Eridanus.

Der (von C. Ware wegen dieser Aspekte als nichtklassisch charakterisierten) Verwendung als *mise en abyme* entsprechend, überschneiden sich die Ebenen der in die *storyworld* integrierten *palla* einerseits und der schon in der *storyworld* als Repräsentation markierten Motivik des Mantels andererseits, indem Phaeton den Mantel „entzündet“ (*incendit*), wobei diese Überschneidung zweier Ebenen auch durch das prädikativische *intextus* explizit markiert wird.⁴⁴ Daraufhin werden die zwischen ihrer Sternengestalt und ihrer ursprünglichen Gestalt oszillierenden Akteure des Mythos⁴⁵ als *argumenta* („Zeichen“) der hier nur angedeuteten Handlung beschrieben.⁴⁶ Obwohl die Passage mit gutem Recht schon als katalogartig und damit als typisch spätantik angesprochen werden kann,⁴⁷ ist die *descriptio* dennoch auch mit illusionserzeugenden Elementen durchzogen: Während schon das bereits angesprochene *incendit* eine stark taktile Wahrnehmung beim Rezipienten evoziert (vgl. auch 172 *gelidis* und 176 *rigat*), wird mit *nati...anheli* ebenfalls der akustische Bereich aktiviert.⁴⁸

⁴² Dewar (1996) 168–179.

⁴³ Schindler (2009) 169.

⁴⁴ Diese Qualifizierung bietet sich hier umso mehr an, als auch in der Technik des Webens verschiedene Ebenen von Fäden miteinander verwoben werden.

⁴⁵ Guipponi-Gineste (2010) 109.

⁴⁶ Zu *argumenta* als verkürzenden ikonographischen „Zeichen“ in der spätantiken christlichen Kunst v. a. der Märtyrer- und Heiligenverehrung Shanzer (2010).

⁴⁷ Guipponi-Gineste (2010) 393 Anm. 422 und Schindler (2009) 169. Zum Dichterkatalog als Auseinandersetzung mit der Tradition Schindler (2018). Zum Katalog als Phänomen der spätantiken Ästhetik Elsner (2017) 19.

⁴⁸ Vgl. den analogen Gebrauch von *anhelus* in *rapt.* 2,46–47 *cunabula Tethys / praebebat et infantes gremio solatur anhelos*.

Damit sind in der *descriptio* beide in Kapitel 1.5.3.4 umrissenen Ziele, nämlich Evozierung von Wahrnehmungen, aber auch deren Störung durch das Eingreifen des Dichters, verwirklicht. Auffällig ist weiterhin, dass unter den *argumenta* in großer Zahl Betrachterfiguren der eigentlichen, ovidischen Narrativisierung des Mythos vertreten sind (die Heliaden, Cynus, Eridanus selbst), die so wiederum selbst zu Betrachteten werden.

Vor dem Hintergrund der bereits analysierten Redundanz der deskriptiven Semantik einerseits – man beachte in diesem Kontext auch, dass Eridanus von *meus... Phaeton* (186–7) spricht⁴⁹ – und der betrachteten, fast schon stichwortartigen Struktur andererseits scheint es nun geboten, diese Zurschaustellung der Artifizialität und die damit einhergehende Distanzierung von der mythischen Erzählung auf dem „gestickten“ Mantel und der Urne in ihrer strukturellen Einbettung in die Narration zu kontextualisieren.

Dabei sind es vor allem die letzten Worte, die Claudian dem Eridanus in den Mund legt, welche metapoetisch relevant sind, trennen sie doch durch ihre Kommentierung der Beschreibung aus sich selbst heraus das Dargestellte noch weiter vom Verlauf der Handlung. Dieser Effekt der distanzierenden Redundanz wird durch das passive Verhalten der zu belehrenden Geten noch verstärkt, da diese als direkte Rezipienten der Aussage des Eridanus bis auf ihre Niedergeschlagenheit keinerlei Reaktion zeigen (178–179 *euntes / deiecta cervice Getas*). Nach der Erläuterung der Analogie von Angriff auf Rom und Gigantenaufstand bringt der Flussgott diese noch einmal auf den Punkt:

*crede mihi, simili bacchatur crimine, quisquis
adspirat Romae spoliis aut Solis habenis.*⁵⁰

Glaube mir, in einem ähnlichen Vergehen rast, wer auch immer
die Beute Roms oder des Sonnenwagen Zügel anstrebt.

Während diese Äußerung primär an den besiegten Alarich gerichtet ist, liegt es nahe, durch den Kontext des deskriptiven Gleichnisses und durch die satzartige Gestaltung der Äußerung selbst sowie den an eine zweite Person gerichteten Imperativ *crede* auch eine Ansprache des Rezipienten zu vermuten. Damit ist eine Überschreitung zu beobachten, die eine Verbindung zwischen der Ebene der *storyworld* und derjenigen des Vortrags des Gedichtes erzeugt. Diese Überschreitung der Ebenen und das dadurch entstehende Ausgreifen aus dem Text heraus dienen vordergründig der

⁴⁹ Dieser appropriierende Ausdruck kann (neben der sicherlich ebenso vorhandenen mythologischen Aufladung der Topographie, die an anderer Stelle schon in *III cos. Hon.* 123–125 begründet worden ist, siehe auch Schindler [2009] 78) durchaus als metareferentieller Verweis des Flussgottes auf seine *descriptio* verstanden werden.

⁵⁰ *VI cos. Hon.* 191–192.

didaktischen Bekräftigung der Deutung der Ereignisse, zielt dabei aber auch auf die Kommentierung der Dichtung des Claudian ab.⁵¹

Vor dem Hintergrund dieser Beobachtungen, d. h. der katalogartigen Verarbeitung der ovidischen Phaeton-Geschichte, der intermedial inszenierten Repräsentation derselben und der exegetischen Redundanz in der Anlage der Episode, liegt es nahe, diese Worte auch als Reflexion Claudians über seinen eigenen Beitrag zu dieser mythologisch aufgeladenen Landschaft des Eridanusufers zu interpretieren: Claudian warnt, dass man sich davor hüten sollte, sich den *spolia* Roms oder den Zügeln des Sonnenwagens zu nähern.

Bedenkt man die prominente Rolle Ovids in der vorliegenden Passage und die Vorliebe der spätantiken Literatur und auch der materiellen Kultur, sich der *spolia* vorangehender Generationen zu bedienen,⁵² sollte diese Aussage auch auf die poetische Technik des Dichters bezogen sein. Dabei soll nicht postuliert werden, dass Claudian die Verwendung des Spolienbegriffs der neuzeitlichen Kunstgeschichte und Archäologie antizipiert hat. Wie im Kontext der Eridanusepisode und ihrer innovativen Überlagerung diverser textueller Ebenen gezeigt werden konnte, ist ein solches ästhetisches Konzept, d. h. die einem *Cento* ähnliche Neuordnung und Kombination unverändert übernommener Fragmente früherer Werke, für Claudian nicht vorauszusetzen. Vielmehr soll diese Verwendung des Wortes *spolium* bei Claudian auf metaliterarische Aspekte hin untersucht werden, die seine intertextuell aufgeladene *storyworld* in einem Kontext der literarischen Auseinandersetzung mit der Tradition verorten, wie sie in der römischen Literatur im Diskurs zu literarischen *furta* fest verankert ist⁵³ und hier in einem militärischen Kontext sinnhaft als Metapher verwendet wird.

Um diesen Punkt zu untermauern, lohnt ein Blick auf zwei mythologisch-literarische Räume, die von Claudian in ganz ähnlicher Weise mit den in *VI cos. Hon.* 191–192 genannten *spolia* in Verbindung gebracht werden können. Diese finden sich beide im mythologischen Epos *de raptu Proserpinae* in Gestalt des Gigantenhains im dritten und der Blumenwiese im zweiten Buch des Kleinepos. Zuerst soll die *descriptio* der durch die Kämpfe gegen die Giganten gezeichneten Hänge des Ätna betrachtet sein, die die realen Lokaltäten zu einer mythologischen Erinnerungslandschaft macht, indem die Waldzone mit der Gigantenbeute geschmückt inszeniert wird:

51 Dabei dient diese Metalepse jedoch eher als *foregrounding* denn als disruptives Merkmal. Dies liegt schon allein aus den pragmatischen Gründen des panegyrischen Textes nahe. Zu den Unterschieden zwischen metaleptischen Strategien in der Antike und solchen der (zumeist postmodernen) Neuzeit sowie einer differenzierten Betrachtung der antiken Phänomene, die zwischen „weicheren“ und „härteren“ Metalepsen unterscheidet Eisen/Möllendorff (2013) sowie zuletzt die Beiträge in Matzner/Trimble (2020). Die hier beobachtete Form der Metalepse kann nach den Ausführungen in Matzner (2020) 4–5 als *naratee metalepsis* (entlehnt bei Genette (2004) 109–111) qualifiziert werden.

52 Zu diesem Themenbereich einflussreich Elsner (2000) bes. 175–177 sowie Liverani (2011) und Mastrangelo (2016) 36–37.

53 Grundlegend zu diesem Diskurs Conte (2017) und McGill (2012).

nullaque non magni iactat se nominis arbor.
Haec centumgemini strictos Aegaeonis enses 345
curvata vix fronde levat. viventibus illa
exsultat Coei spoliis. Haec arma Mimantis
sustinet. Hos onerat ramos exutus Ophion.
Altior at cunctis abies umbrosa que late
ipsius Enceladi fumantia gestat opima 350
summi terrigenum regis caderetque gravata
*pondere, ni lassam fulciret proxima quercus.*⁵⁴

Kein einziger Baum brüstet sich nicht eines großen Namens:
 Dieser hält kaum die gezückten Klingen des hundertarmigen 345
 Aegaeon mit gebeugter Krone empor. Jener protzt mit der
 verblassenden Beute des Coeus, dieser stützt des Mimans
 Waffen. Diese Zweige beschwert der entkleidete Ophion.
 Höher als alle anderen Bäume und weithin schattenspendend,
 trägt eine Tanne die noch qualmende Beute des Enkelados, 350
 des Herrschers der Erdgeborenen selbst, und würde beschwert
 von der Last fallen, wenn eine nahe Eiche die erschöpfte nicht
 stützte.

K. Ahlschweig qualifiziert die Stelle als „indirekten Gigantenkatalog“,⁵⁵ wobei der ästhetische Mehrwert tatsächlich eher in der indirekten und innovativen Verarbeitung des traditionellen Baumkatalogs⁵⁶ zu finden ist, der statt einer variierenden Ausbreitung bekannter Baumarten die *variatio* in der Inszenierung der Gigantenbeute aktualisiert.

Diese Innovation bietet Claudian die Möglichkeit, die im naturhistorischen Diskurs immer wieder aufgegriffene Topographie des Vulkans für seine an dessen mythologischen Aspekten orientierten Absichten aufzuladen. Gleichzeitig führt Claudian dem Rezipienten seinen souveränen Umgang mit der nicht nur für *de raptu Proserpinae*, sondern auch für die politischen Gedichte so wichtige Gigantomachie als zentralem Motiv sowohl seines mythischen als auch zeitgeschichtlichen *worldmaking* vor,⁵⁷ indem er sich deren *spolia* bedient. Dabei wird das Wortfeld semantisch breit aufgestellt und umso mehr markiert: *spoliis*, *exutus* als Verweis auf die *exuviae*⁵⁸ und *opima* reichern die Passage an.

Die Kontinuität zwischen (vor-)mythischen Ereignissen und der so erweiterten *storyworld* von *rapt.* spiegelt sich nicht zuletzt in der Gleichzeitigkeit von Vergangenen und aus der Vergangenheit Nachwirkendem, die sich vielleicht am deutlichsten

⁵⁴ Claud. *rapt.* 3,344–352.

⁵⁵ Ahlschweig (1998) 160.

⁵⁶ Vgl. Hom. *Il.* 23,114–123, *Od. Verg. Aen.* 6,179–182, *georg.* 2,10–19, *Ps.-Verg. Cul.* 123–156, *Ov. Met.* 10,86–105, *Lucan.* 3,440–445, *Stat. Theb.* 6,90–113. Ahlschweig (1998) 144 Anm. 190.

⁵⁷ Zuletzt Coombe (2018) zur zentralen Relevanz der Gigantomachie als Allegorie für die das Chaos der rezenten Kriege beendenden Siege Stilichos.

⁵⁸ Vgl. die Junktur *Phlegraeis...exuviis* in *rapt.* 3,337–338.

in der Antithese von den verblichenen Waffen des Coeus (*liventibus...spoliis*) einerseits und den noch qualmenden Beutestücken des Gigantenführers (und in der „Realtopographie“ Träger des Ätna) Enkelados (*fumantia...opima*) andererseits zeigt.⁵⁹ So wird die Oszillation zwischen den beiden konzeptuellen Orten – dem Aetna als literarisch geformtem Schlachtfeld einerseits und als real existierendem Ort andererseits – markiert.

Noch expliziter auf einer metapoetischen Ebene ist Claudian im dritten Buch von *de raptu Proserpinae*, wenn er Proserpina und ihre Begleiterinnen eine ovidische Blumenwiese⁶⁰ plündern lässt:

*Pratorum spoliatur honos: haec lilia fuscis
intexit violis, hanc mollis amaracus ornat,
haec graditur stellata rosis, haec alba ligustris. 130
Te quoque flebilibus maerens, Hyacinthe, figuris
Narcissumque metunt, nunc inclita germina veris,
praestantes olim pueros. Tu natus Amyclis,
hunc Helicon genuit. Disci te perculit error,
hunc fontis decepit amor. Te fronte recussa 135
Delius, hunc fracta Cephisus harundine luget.
Aestuat ante alias avido fervore legendi
frugiferae spes una deae. Nunc vimine texto
ridentes calathos spoliis agrestibus implet,
nunc sociat flores seseque ignara coronat, 140
augurium fatale tori.⁶¹*

Der Wiesen Schmuck wird geplündert: Jene webt weiße Lilien
zwischen schwarze Veilchen, diese schmückt weicher Majoran,
jene schreitet geschmückt mit Rosen einher, diese von Liguster weiß. 130
Auch dich, Hyazinth, wehklagend mit tränentragenden Zeichen
und Narziss pflücken sie, jetzt berühmte Sprösslinge des Frühlings,
einst herausragende Knaben. Du wurdest geboren in Amyclae,
dich brachte der Helikon hervor. Dich streckte nieder ein verrirter Diskus,
diesen täuschte die Liebe einer Quelle. Dich betrauert mit eingeschlagenem 135
Gesicht der delische Gott, diesen mit gebrochenen Halmen Cephisus.
Es brannte vor allen anderen in der Begierde des Auf-Lesens
die einzige Hoffnung der erntebringenden Göttin: Mal füllt sie,
gewoben aus Gerten, lachende Körbe mit der ländlichen Beute, mal knüpft sie
Blüten zusammen und bekränzt sich selbst unwissend, 140
des Ehebettes schicksalhaftes Vorzeichen.

⁵⁹ Vgl. die Ausführungen in Ahlschweig (1998) 162: „Die Farbe seiner Rüstung, die nun als Beutestück [...] an einem Baum hängt, wird als *livens* [...] bezeichnet, eine Farbe, die auch Farbe des Vergehens und somit konträr zum Noch-Gegenwärtigen ist, auf das in dieser Ekphrasis häufiger angespielt wird [...]“

⁶⁰ Gruzelier (1993) *ad loc.*

⁶¹ Claud. *rapt.* 2,128–141.

Bisher ist diese Passage vor allem aus einer Perspektive betrachtet worden, die einerseits die (sehr deutlich markierte) proleptische Funktion des Blumensammelns – das *augurium fatale tori* – für den Fortgang der Narration nachverfolgt⁶² und andererseits die Vorbilder Claudians für den intertextuell ebenfalls sehr dichten *locus* gesammelt hat.⁶³

Dabei sind sowohl die Hypotexte zur Katalogstruktur als auch zu einzelnen Junktoren herausgestellt worden. Die selbstreferentiellen Aspekte der zwischen düsterer und heiterer Stimmung changierenden Diktion sind jedoch in ihrer semantischen und metapoetischen Tragweite nicht vollends gewürdigt worden.

Entgegen einer Deutung der Passage als Sammelsurium von durch Claudian adaptierter und lediglich eingefügter Vorlagen, ist es gerade die aktive und selbstbewusste Rolle, die Claudian als Leser und Produzent mythischer Blumenwiesen einnimmt. Vor dem Hintergrund der Beobachtungen zu Claudians signifikanter Nutzung des Begriffsfeldes der *spolia* in der Erzeugung und Erweiterung seiner *storyworld* in der literarisch erweiterten Topographie der Po-Ebene in *VI cons. Hon.* und der Aufladung auf zweiter Stufe an den Hängen des Ätna in *de raptu Proserpinae* liegt in der Konzeption der Stelle in der Tat mehr als diese der Gestaltung des Handlungsverlaufs zuarbeitende poetische Technik.

Gleich zu Beginn wird diese Lesart markiert durch die der Markierung als Metadeskription zudienende und sehr offensive Bemerkung, dass nun „der Schmuck der Wiesen geplündert“ (*pratorum spoliatur honos*) werde. Damit zeigt sich erneut eine prägnante Verwendung der *spolia*, während die Frontstellung der „Wiesen“ nicht nur die „realmythologische“ Botanik meint, sondern natürlich auch die Wiesen vorangehender Literaten. Dabei liegt es nahe, etwa an das von Priscian und Isidor erwähnte Werk Suetons mit demselben Titel (*pratum*) zu denken.⁶⁴

Auch Aulus Gellius benennt in seiner *praefatio* in der Begründung des Titels seiner *noctes Atticae* (pr. 4–10) einen Autor einer Wiese (pr. 8 *est praeterea qui pratum [...] scripserit*), der zuweilen mit Sueton identifiziert worden ist. Die griechische Entsprechung Λεμψώνες (Pamphilos von Alexandrien zugeschrieben) wird von Gellius für kompulatorische, multithematische Texte angeführt, die thematisch geordnet waren⁶⁵ und in dieser Hinsicht mit dem Vorgehen Claudians, sich aus mehreren Quellen zur Aktualisierung des Blumenkataloges zu bedienen, vergleichbar sind.

Als zeitgenössisches Beispiel für metaliterarische Sprache, die sich der Metapher einer Blütenlese bedient, ist der in großen Teilen von Seneca (*epist.* 84,3) abhängige Entwurf des Macrobius für eines seiner Werke, die *Saturnalia*, zu nennen.⁶⁶ Dieser

⁶² Charlet (1991) xlv; Gruzelier (1993) 115, 193; Guipponi-Gineste (2010) 57–58.

⁶³ Gruzelier (1993) 188–193; Guipponi-Gineste (2010) 56–59.

⁶⁴ Zur Problematik der Zuordnung zu Sueton bzw. der Benennung des *pratum* Brugnoli (1954).

⁶⁵ Aul. Gell. *NA pr.* 6. Schmidt *HLL* 4, 67.

⁶⁶ Zu Macrobius und seinem Werk siehe den Überblick in Kaster (2011) xi–xxiv sowie die Ausführungen in Cameron (2011) 231–272, zu der Abhängigkeit des Proöms der *Saturnalia* von Seneca und Gellius zuletzt detailliert Gerth (2013) 8–18.

setzt sich zu Beginn des fünften Jahrhunderts⁶⁷ ebenfalls in vielfältiger Weise mit der literarischen und kulturellen Tradition auseinander und nutzt das Gleichnis für die Beschreibung der Poetik seines Werkes (Macr. Sat. 1,1,5–6):

Apes enim quodam modo debemus imitari, quae vagantur et flores carpunt, deinde quicquid attulere disponunt ac per favos dividunt et sucum varium in unum saporem mixtura quadam et proprietate spiritus sui mutant. Nos quoque quicquid diversa lectione quaesivimus commitemus stilo, ut in ordinem eodem digerente coalescat. Nam et in animo melius distincta servantur, et ipsa distinctio non sine quodam fermento quo conditur universitas in unius saporis usum varia libamenta confundit, ut, etiamsi quid apparuerit unde sumptum sit, aliud tamen esse quam unde sumptum noscetur appareat.

Wir müssen daher in gewisser Weise die Bienen nachahmen, die herumfliegen und Blüten lesen, daraufhin, was auch immer sie zusammengetragen haben, einordnen und auf die Waben verteilen, um schließlich den vielfältigen Saft durch eine bestimmte Mischung und Eigenart ihres Geistes in einen einzigen Geschmack zu verändern. Auch wir müssen das, was wir in verstreuter Lektüre aufgefunden haben, unserem Griffel anvertrauen, damit die Dinge unter dessen Ordnung in eine Reihenfolge zusammenwachsen. Denn auch im Geiste werden die Dinge besser bewahrt, wenn sie getrennt voneinander sind, und die Trennung selbst gießt die verschiedenen Zugaben nicht ohne einen gewissen Grundstock in den Dienst eines einzigen Geschmacks zusammen, auf die eine Gesamtheit begründet wird. Dadurch ergibt sich, dass dies, wenn auch einmal klar ersichtlich ist, woher es genommen worden ist, dennoch etwas anderes zu sein scheint, als das, woher es genommen worden ist.

Macrobius vergleicht den Prozess der Honigproduktion mit dem literarischen Schaffen und betont dabei, dass in beiden Fällen die *flores* separat gesammelt und geordnet werden müssen, um dann aus den verschiedenen Sorten (*varium sucum*) in einem Prozess des *digerere* („ordnen“, aber auch: „verdauen“!) einen einzigen Geschmack (*in unum saporem*) bzw. eine Gesamtheit (*universitas*) zu erzeugen. Dabei hebt Macrobius besonders hervor, dass zwar noch erkenntlich sein soll, woher die „Blüte“ kommt (*unde sumptum sit*), aber dennoch der Einsatz im neuen Kontext dieser Lese Frucht eine neue Qualität bringt, die über das hinausgeht, was sie in ihrem ursprünglichen Kontext besessen habe (*aliud tamen...quam unde sumptum*).⁶⁸

Es lässt sich dabei also beobachten, dass Macrobius an dieser Stelle durch die Verarbeitung der Senecanischen Epistel 84 sein literarisches Programm durch die Verarbeitung Senecas an dieser Stelle gleichzeitig sowohl expliziert als auch durchführt, indem er Senecas Gleichnis in seinen eigenen Text überführt, um eine solche Überführung eines Intertextes in ein neues Werk zu thematisieren.

Dass es sich auch bei Claudian keinesfalls um eine bloße Zusammensetzung von Fragmenten handelt, zeigt die Metaphorik der Blütenlese, die die Konzepte des literarischen *ornatus* und des *textum* selbst besonders konsequent spiegelt. So spricht Claudian gleich an mehreren Stellen von *textum/texere*, wobei die produktive Ebene durch Proserpina und ihre Begleiterinnen vertreten wird, die Kränze binden (*intexit*)

⁶⁷ Zur Datierung Cameron (2011) 238.

⁶⁸ Zu diesem Konzept der *aemulatio* bei Macrobius De Rentiis (1998).

und Körbe weben (*vimine texto*), die wiederum mit den Spolien (*spoliis*) gefüllt werden. Gerade in diesem Bild konkretisiert sich die Ästhetik der Dichtung Claudians, die auf Grundlage der Metapher eines Korbes, der explizit als aus dünnen Zweigen (*vimine*) gewebt benannt wird, ihre „Beute“ platziert. Die Wirkung dieser Ästhetik, die die Füllung des Korbes mit Blüten mit der Füllung des textuellen Rahmens der Beschreibung mit den Blüten aus Ovid gleichsetzt, wird dabei durch das seit Catull gebräuchliche sensorische Attribut *ridentes* (c. 64,284 *quo permulsa domus iucundo risit odore*) sensorisch dicht evoziert.

Dass sich sowohl bei der Produktion durch Claudian als Leser Ovids als auch in der Rezeption des Rezipienten von *de raptu Proserpinae* ein ästhetischer Mehrwert ergibt, markiert Claudian durch die Bemerkung, dass Proserpina in Wallung gerate durch die Begierde des Auf-Lesens der Blüten – mithin einer Anthologie – in *aestuat... avido fervore legendi*.⁶⁹ Vor dem Hintergrund der oben getätigten Beobachtungen zur metapoetischen Relevanz der Blütenlese-Metaphorik fungiert Proserpina hier sowohl als Figur, die durch die Inszenierung lebendig wird, als auch als eine Identifikationsfigur für die Rezipienten der ovidisch geprägten Blüten Sammlung. Auch an dieser Stelle zeigt sich dabei durch die Doppelbedeutung von *legendi* das Phänomen der Oszillation, in diesem Fall auf der Ebene der Textualität.

Ein ganz ähnliches Phänomen lässt sich bei Claudians Zeitgenosse Prudenz beobachten, in dessen sensorisch dichter Evozierung des Märtyrertodes des Hippolytus (*perist.* 11) sowohl dessen Gemeinde als auch die Rezipienten die Fragmente „(auf) lesen“ können.⁷⁰ Mit einem solchen Rezipienten rechnet Claudian ebenfalls, wenn er, die Ebenen von Hypo- und Hypertext durchbrechend, davon spricht, dass eine Nymphe vom weichen Majoran geschmückt wird (*hanc mollis amaracus ornat*): Der vergilische Intertext in den Eklogen (2,49–50 *tum casia atque aliis intexens suavis herbis / mollia luteola pingit uaccinia calta.*), der auch im Vers zuvor schon verdichtet wird (*intexit...mollis*),⁷¹ schmückt nicht nur die Nymphe in der *storyworld*, sondern auch deren Existenz im empfangenden Vers, da der Intertext sowohl den Blumenkranz innerhalb der *storyworld* als auch die Existenz dieser Bekränzung als vergilisch hervorhebt.

Durch das Ausgreifen auf die beiden metapoetisch lesbaren Beschreibungen in *de raptu Proserpinae*, die nun bezüglich ihrer textuellen Strategien untersucht worden sind, scheint es in hohem Maße plausibel, das belehrende Auftreten des Flussgottes Eridanus als Kommentar zum Selbstverständnis Claudians zu lesen. Wenn dieser in *VI cos. Hon.* 191–192 (*crede mihi, simili bacchatur crimine, quisquis adspirat Romae spoliis aut Solis habenis*) also demjenigen mit Kummer droht, der sich anmaßt, sich

⁶⁹ Dazu Guipponi-Gineste (2010) 388.

⁷⁰ Prud. *perist.* 11,135–140 *Maerore attoniti atque oculis rimantibus ibant / inplebantque sinus visceribus laceris. / Ille caput niveum complectitur ac reverendam / canitiem molli confovet in gremio; / hic umeros truncasque manus et brachia et ulnas/ et genua et crurum fragmina nuda legit*. Vgl. die Ausführungen in Kapitel 3.7.5.

⁷¹ Gruzelier (1993) 189.

an den Zügeln des Sonnengottes zu vergreifen und nach den Spolien Roms zu trachten, redet der Dichter nicht nur von Alarich, sondern auch von der Geschichte des Phaeton und den Spolien römischer Dichtung.

Dass Claudian in *VI cons. Hon.* respektvollen, aber produktiven Abstand zu den *habenae Solis*, d.h. der von ihm verarbeiteten Phaeton-Geschichte, hält, zeigt sich dabei sowohl in der stark verknüpften Anspielung auf die ovidischen Narrateme in der besprochenen Katalogstruktur der *descriptio* von Mantel und Urne als auch in der Tatsache, dass Claudian diese Narrateme intermedial auf diesen Gegenständen repräsentiert und so schon eine Monumentalisierung vorgenommen hat. Durch diese Übertragung der ovidischen Erzählung in ein anderes Medium, nämlich das zweier Bildwerke, schafft Claudian eine Distanz, die anhand des medialen Bruchs betont wird, da die Ereignisse gleich einer Galerie auf den Kunstgegenständen verankert werden. Gleichzeitig zeigt sich Claudian durch diesen innovativen Einsatz der bereits bekannten Geschichte als fähiger Dichter, der souverän über den literarischen Bestand verfügt. In diesem Sinne mögen diese doppelbödigen Worte gegenüber Alarich und dem Rezipienten als ein Zeichen einer dichterischen *anxiety of influence* gedeutet werden.⁷²

Gleichzeitig sind Claudians Bescheidenheitsbekundungen nie völlig ernst zu nehmen. Ganz im Gegenteil hat die Forschung zu Claudian (vgl. etwa den *audax cantus* in *rapt.* 1,3), aber auch zu anderen Dichtern, wie etwa Ausonius, nachgewiesen, dass diese metapoetischen Äußerungen mehr mit einer solchen Distanzierung kokettieren, als sie wirklich durchzuführen.⁷³

Durch die Aktualisierung der mythologischen Erzählung markiert Claudian seine Abhängigkeit von Ovid und setzt sich gleichzeitig poetisch und poetologisch von diesem ab. In der deskriptiven Technik und deren Einbettung in die *narratio* oszilliert der Text zwischen den beiden Polen und zeigt Claudian als Produzenten und als Rezipienten von Dichtung.⁷⁴

⁷² Dieses von Bloom (1975) geprägte Konzept wurde bereits mehrfach auf die kaiserzeitliche und spätantike Dichtung angewendet, siehe etwa Arkins (1990) zu Ovid und Elsner (2017) sowie Mastrangelo (2016) zur Spätantike. Eine solche *anxiety of influence* hat für Sidonius Apollinaris Hernández Lobato (2012) untersucht. Das Problem einer Einordnung in und Auseinandersetzung mit der literarischen Tradition lässt sich schon im Titel von Aaron Pelttari einflussreicher Monographie zum Themenkomplex ablesen: „The Space that Remains“ (Pelttari [2014]).

⁷³ Zu Claudian Felgentreu (1999) und zuletzt Harrison (2017), zu Ausonius McGill (2014).

⁷⁴ Dazu Pelttari (2014) 115 „Instead of asserting their control over the tradition, late antique poets present their work as a fragmented and open text: they juxtapose in dependent fragments of classical poetry, they set these units in apposition to their own words, and they avoid emulation. In so doing, they reveal themselves as readers and allow their audience to engage in the continuing play of interpretation.“ Eine solche Abwendung spätantiker Dichtung von der *aemulatio* scheint jedoch vor dem Hintergrund der Beobachtungen zu Claudians Umgang mit seinen *spolia* (vgl. auch die weiteren Ausführungen dieses Abschnittes) zu stark betont, die Kontinuität in den intertextuellen Strategien seit der Kaiserzeit unterschätzt.

2.2 Zum Lesen gezwungen: Alarich als Rezipient einer literarischen Topographie

Die metapoetische Lesart der Episode um Eridanus, die den Rezipienten mit der aktiven Auseinandersetzung Claudians mit dessen Hypotexten konfrontiert, kann jedoch noch globaler in der *storyworld* von *VI cons. Hon.*, dem letzten datierbaren Gedicht Claudians,⁷⁵ nachverfolgt werden. Dies geschieht intertextuell durch die in den vorhergehenden panegyrischen Werken erfolgten Inszenierungen des Eridanus und der mit Alarich verbundenen Reisetopographie etwa in *Get.* 210–212 als Rächer anderer Flüsse (*tandem tot flumina victor / vindicat Eridanus. docuit nunc exitus alte / fatorum secreta regi*). Eine weitere Stelle findet sich in *IV cons. Hon.* 16–17 mit den Wiesen des Eridanus als friedlichem Rastplatz für die Pferde des Mars (*dum ferreus haeret / currus et Eridani ludunt per prata iugales*),⁷⁶ sodass beim Rezipientenkreis eine Kenntnis der semantischen Aufladung dieses Flusses für die von Claudian verfasste Panegyrik vorausgesetzt werden kann.

Weiterhin ist die belehrende Konfrontation des Alarich mit dem Flussgott und damit verbunden auch die metapoetische Relevanz der Passage schon vor dem Auftauchen des Eridanus in *VI cons. Hon.* vorbereitet. Dies geschieht durch die Einführung einer ganz besonderen Leserfigur: Alarich. Dieser wird, nachdem er auf identischer Strecke bereits mit der Topographie des Imperiums Bekanntschaft gemacht, diese jedoch geringgeschätzt hat (*VI cons. Hon.* 156 *quos modo temnebat, rediens exhorruit amnes*), erneut mit ihr konfrontiert:

*Iam Pollentini tenuatus funere campi
concessaque sibi (rerum sic admonet usus)
luce, tot amissis sociis atque omnibus una
direptis opibus, Latio discedere iussus* 140
*hostis et immensi revolutus culmine fati
turpe rexit iter.*⁷⁷

Vom Begräbnis auf den Feldern Pollentias geschwächt,
nur mit dem Leben beschenkt (so gebietet es der Brauch),
nach dem Verlust so vieler Verbündeter und aller
seiner Reichtümer aufgefordert, Latium zu verlassen, 140
ist der Feind vom Gipfel eines gigantischen Glückes
herabgeworfen und vollzieht eine schändliche Route nach.

⁷⁵ Der sechste Konsulat des Honorius fiel in das Jahr 404, das als *terminus post quem* für Claudians Tod gelten muss.

⁷⁶ Vgl. auch die bereits in *III cons. Hon.* angelegte mythologische Aufladung des Flusses (130–133: *summissus adorat / Eridanus blandosque iubet mitescere fluctus / et Phaëthontes solitae deflere ruinas / roscida frondosae revocant electra sorores*.) Zu den Intertexten des claudianischen Eridanus Dewar (1994) 356–357.

⁷⁷ *VI cons. Hon.* 137–142.

Alarich wird auf dem Rückzug als Feind beschrieben, der einen schändlichen Weg nachvollzieht (*retexit*), wobei diese Wortwahl vor dem Hintergrund der in den anderen episch-panegyrischen Texten etablierten *storyworld* einer bald mythologisch, bald historisch aufgeladenen Topographie deutlich ihre Stoßrichtung erkennen lässt. Dies liegt darin begründet, dass sich die *storyworld* der panegyrischen Werke Claudians nicht auf *VI cos. Hon.* begrenzt, sondern auch auf die anderen Gedichte auszugreifen vermag. Dies hat sich durch die betrachteten Verwendungen des Motivs der Flusslandschaft als bedeutsamen Handlungsortes gezeigt. Ähnlich, wie einem modernen Rezipienten die Orientierung etwa in einer Romanreihe oder Filmserie über die von diesen geteilte *storyworld* mit ihren Prämissen, Handlungen und Zuständen gelingt, kann Claudian daher auf seine anderen panegyrischen Gedichte verweisen, wenn er Alarich seinen bisher im Kampf gegen Claudians *laudandi* Stilicho und Honorius zurückgelegten Weg durch Italien zurückverfolgt.

Retexere ist hier daher statt einer einfachen Bezeichnung der Wiederholung ein äußerst starker Marker für diese erneute, die bekannten Ereignisse in eine neue Perspektive bringende Lektüre, die Alarich von seiner Niederlage aufgezwungen wird und zur großen Freude des Rezipienten auch eine Auseinandersetzung mit Eridanus beinhaltet. Dass dieses Verb als ein solcher Marker in der Spätantike zu dienen vermag, zeigen Äußerungen bei Servius und Ausonius, die beide mit dem Hypotext lateinischer Hexameterdichtung schlechthin, der *Aeneis*, interagieren.⁷⁸

Bei Servius fällt das Wort *retexere* als lexikalische Erklärung für das von Vergil in *Aen.* 2,3 verwendete Verb *renovare* (Serv. *Aen.* 2,3 *RENOVARE retexere, iterare*) und kommentiert damit für den zeitgenössischen Leser eine Stelle, die als eine der Passagen mit der höchsten Aufmerksamkeit für auktoriale Selbstreferentialität gelten mag, nämlich die Äußerung des Aeneas zu Beginn des 2. Buches, dass es ihn schmerze, die Ereignisse um Troja erneut zu berichten (2,3 *infandum, regina, iubes renouare dolorem*). Dabei wird Aeneas in dieser Geschichte sowohl zum Erzähler als auch zum Rezipienten der Ereignisse, wodurch ihm eine Doppelrolle zukommt: Er selbst erschließt sich die schmerzhaften Ereignisse erneut, während sich Vergil über die Figur des Aeneas als *retextor* des homerischen Stoffes präsentieren kann.⁷⁹

Dass dieses erneute Erschließen mit einem neuen Arrangement des Stoffes einhergeht, wird im Falle Alarichs also durch das spätantik mit Servius als Zeuge als synonym zu *renovare* verstandene *retexere* deutlich. Neben der grundsätzlich wichtigen Rolle der Gewebemetaphorik innerhalb der (auch „klassischen“) Dichtung, die v.a. von H. Harich-Schwarzbauer in mehreren Arbeiten nachverfolgt worden ist,⁸⁰

⁷⁸ Zur Bedeutung von *retexere* im Sinne einer erneuten Lektüre bzw. Narration vgl. OLD s. v. 2 b.

⁷⁹ Diese Überlagerung von Dichter und Protagonist in den Büchern 2 und 3 der *Aeneis* wird nicht zuletzt durch die Bemerkung der ergriffenen Dido in 4,14 *quae bella exhausta canebat* unterstrichen. Dazu O'Hara (2011) 21: „the poet's word for his own activity (cf. 1.1 *cano*) [...] suggests Aeneas as „singer“ of books 2–3, as Odysseus is of Odyssey 9–12 [...] Vergil might be playing with the idea of the overlap between himself and Aeneas as narrator [...]“

⁸⁰ Scheidegger Lämmle (2015) für einen Überblick über das Verhältnis von Gewebe und Text.

sensibilisiert für eine solche Lesart auch der Einsatz der *audax aranea*, die in *rapt.* die Arbeit Proserpinas wiederaufnimmt (3,157–158 *divinus perit ille labor spatiumque relictum / audax sacrilego supplebat aranea textu*). Die Gewebemetaphorik findet sich außerhalb des Werkes Claudians auch in der metapoetischen Äußerung der unter dem Namen des Ausonius überlieferten *periochae Homeri*, in deren *praefatio* der Autor den Vorgang des supplementierenden Arrangierens des Stoffes ebenfalls mit *retexere* benennt.⁸¹ Vor dem Hintergrund der starken Involvierung des Lesers, wie sie in der Spätantike etwa in der Figurendichtung des Optatian oder den diversen *centones*, aber, wie betrachtet worden ist, auch grundsätzlich im Umgang mit Intertexten gefordert ist, liegt es nahe, das *retexere* auch als Aufgabe des Rezipienten aufzufassen, der in *VI cons. Hon.* mit Alarich das Gegenteil eines Modelllesers vorfindet. Im Gegensatz zu dem von all diesen spätantiken Texten geforderten Modellleser hat es Alarich nicht geschafft, die Bestandteile des Textes richtig „zusammenzufügen“ bzw. gleichzeitig ihre einzelnen Bestandteile „auseinanderzusetzen“. In der Folge hat er sich, so der Tenor der belehrenden Worte des Eridanus, auf einen zum Scheitern verurteilten Feldzug in einer Landschaft voller Warnsignale eingelassen.

Schändlich (*turpe*) ist das *iter* deshalb nicht nur auf dem Hinweg, sondern besonders auch auf dem Rückweg, d. h. während der von Alarich nun durchzuführenden erneuten Lektüre (*retexit*) der von Claudian geschaffenen Topographie, die vom Rezipienten und dem Flussgott betrachtet wird. Diese bilden durch die Markierung der poetologischen Metapher mit *retexere*, welche den Rezipienten auf die Verfasstheit der Landschaft verweist, eine gegen Alarich gerichtete Wissensgemeinschaft, da ihnen die Alarich abgehenden Wissensbestände selbstverständlich zur Verfügung stehen.

So wird erst in der erneuten, aktiv in und v. a. mit der *storyworld* agierenden „Lektüre“ für den besiegten Anführer der Geten klar, dass schon der Ort selbst ihn vor dem Wahnwitz seines Vorhabens hätte warnen müssen – diesen Gedanken lässt Claudian ihn daher auch im weiteren Verlauf selbst verbalisieren (*VI cons. Hon.* 317–319 *quaeve arva requiram / in quibus haud umquam Stilicho nimiumque potentis / Italiae nomen nostras circumsonet aures?*). Dieser Punkt wird nach Abschluss der Rede des Eridanus noch einmal deutlich, wenn dieser die übrigen Flüsse Norditaliens herbeiruft, um Alarich gemeinsam zu verhöhnen:

*Sic fatus Ligures Venetosque erectior amnes
magna voce ciet. frondentibus umida ripis
colla levant: pulcher Ticinus et Addua visu
caerulus et velox Athesis tardusque meatu
Mincius inque novem consurgens ora Timavus.*⁸²

195

⁸¹ Auson. *per. pr.* 16–20 ed. Green: *Sed, ut divinum poetam nihil, quod illustre fuerit, omisisse adpareat, atque omnia, quae finiri oportuit, contigisse, breviter et in epitomae speciem belli Troici causam origines adparatusque, quae annis superioribus acciderunt, retexuimus.*

⁸² *VI cons. Hon.* 193–197.

So sprach er und rief, sich hoch erhebend, die ligurischen
und venetischen Flüsse mit lauter Stimme herbei, die ihre Häupter
an belaubten Ufern zeigen: der schöne Ticinus, die Addua,
graublau im Anblick, der schnelle Athesis und im Fluss langsam
der Mincius, in neun Mündern auslaufend der Timavus.

195

Auch dieser Katalog der von Eridanus herbeigerufenen Flüsse fügt sich in die Ästhetik der Stelle ein: Die Aufzählung spielt mit Parallelismen und Antithesen einerseits und damit verbundenen Enjambements andererseits, welche die Semantik der Attribute auch hörbar machen (*velox Athesis tardusque meatu / Mincius*). Neben ihrer zeit-historischen Rolle für die panegyrische Topographie von *VI cons. Hon.* sind diese Flüsse jedoch auch eine Matrix von Intertexten, in der diese auch eine metapoetische Rolle einzunehmen vermögen.

Der *pulcher Ticinus*, Ort einer militärisch bedeutsamen Niederlage der Republik gegen Hannibal, dient dabei als schlaglichtartiger Verweis auf die intertextuell, motivisch und inhaltlich der Panegyrik dienenden Synkrisis der Errungenschaften des Honorius (und des Stilicho) mit der Niederlage der Republik gegen die Karthager einerseits und einer weiteren Synkrisis des Sieges Hannibals mit der Niederlage Alarichs andererseits.⁸³ Darüber hinaus markiert Claudian mit der Nennung des Flussnamens, wie in der Betrachtung der weiteren Flüsse zu zeigen sein wird, auch aktiv seine Verarbeitung des Hypotextes.⁸⁴

In diesem Sinne gilt es, die weiteren Flüsse auf diese intertextuelle Ebene hin zu untersuchen. Neben Addua und Athesis, die sich in die historisch aufgeladene Topographie einfügen,⁸⁵ fungiert der Mincius als weiterer machtvoller Intertext, der als weiteren poetischen Einfluss Vergil anhand von dessen Tempel abruf, der im selbst metapoetisch stark aufgeladenen *georg.* 3,12–15 am Ufer ebendieses Flusses lokalisiert wird. Dieser findet sich wiederum auch an derselben Stelle im Vers wie in den *Georgica*, zumal er ebenso durch ein Enjambement verzögert und das Motiv eines

⁸³ Vgl. Sil.12,547–550: *ante oculos astant lacerae trepidantibus umbrae, / quaeque grauem ad Trebiam quaeque ad Ticina fluenta / oppetiere necem: Paulus Gracchusque cruenti / Flaminiusque simul, miseris ante ora uagantur.*

⁸⁴ Für die Relevanz von Silius' *Punica* für die Konsulatspanegyrik Claudians Schindler (2009). Die Versammlung der Flüsse metapoetisch lesen zu können, scheint umso plausibler, als C. Schindler in anderem Kontext ganz parallele Beobachtungen zu dem Gastmahl der Flüsse im *panegyricus Olybrio et Probino coss.* 253–260 macht, siehe Schindler (2009) 74–75: „Die Flüsse, die Tiberinus anschließend zu dem Festmahl einladen läßt, sind aus der literarischen Tradition gut bekannt. Erwähnt werden *Vulturnus*, *Nar*, *Ufens*, *Eridanus*, *Liris* und *Galaesus*. Jeder der Flüsse ist mit einer intertextuellen Referenz auf entsprechende Beschreibungen bei Vergil und Lucan verbunden, die sich zum Teil wie Ergänzungen der literarischen Vorlage lesen.“

⁸⁵ Dewar (1996) 189.

langsamen Fließverhaltens (*georg. tardis...flexibus errat* / *VI cos. Hon. Mincius; tardus meatu* / *Mincius*) wiederholend verwendet wird.⁸⁶

Auch der Timavus ist als Lokalisierung eines Literaten, nämlich Livius, zu verstehen, der schon von Statius *silv.* 4,755–56 als *Timavi alumnus* bezeichnet wird⁸⁷ und durch einen antiquarischen Verweis von Symmachus als auch im ausgehenden 4. Jh. als zumindest in Teilen oder Zusammenfassungen gelesen und verfügbar zu denken ist.⁸⁸ Durch dieses geballte Cluster von metonymisch und metapoetisch relevanten Flüssen markiert Claudian seine Abhängigkeit von und die Verarbeitung der über die Flüsse angespielten Historiker und Epiker.

Dass die panegyrische Wirkung der betrachteten Deskription des Eridanus und deren redundanter Einbettung in das Narrativ in diesem Sinne als eine Echokammer für Claudians Dichtung fungiert, in der sie in der Interaktion mit der literarischen Dichtung ihre Effekte gleichsam verstärken kann, wird für den Rezipienten nicht zuletzt durch einen weiteren Intertext markiert, der den Flusskatalog einleitet. Es handelt sich dabei um die Handlung des Eridanus, nämlich das *magna voce ciere* in Vers 194. Während diese Junktur auch in mantischen Kontexten begegnet⁸⁹ und so der Stelle eine grundsätzliche Stimmung einer unheimlichen Obskürtheit suggerieren mag, ist es eine frühere Verwendung bei Lukrez, die hier von besonderem Interesse ist und in ihrer Rolle als Intertext nachgewiesen werden soll.⁹⁰

Im vierten Buch von *de rerum natura* beschreibt Lukrez den Effekt des Echos, das die *voces* undeutlich werden lassen und bisweilen vielfach verzerren kann:

*Quae bene cum videas, rationem reddere possis
tute tibi atque aliis, quo pacto per loca sola
saxa parvis formas verborum ex ordine reddant.
palantis comites com montis inter opacos* 575
*quaerimus et magna dispersos voce ciemus.*⁹¹

⁸⁶ *primus Idumaeas referam tibi, Mantua, palmas, / et uiridi in campo templum de marmore ponam / propter aquam, tardis ingens ubi flexibus errat / Mincius et tenera praetexit harundine ripas.* Dewar (1996) 179. Zur Metapoetik der Stelle Wedeniwski (2006) 27–52.

⁸⁷ Eine Kenntnis dieser Stelle ist vor dem Hintergrund der Auseinandersetzung Claudians mit den panegyrischen Vorläufertexten des Statius, v. a. im Kontext der *Epithalamia*, mehr als plausibel.

⁸⁸ *Symm. epist.* 4,18,5: *Reuolue Patauini scriptoris extrema quibus res Gai Caesaris explicantur, aut si inpar est desiderio tuo Liuius, sume ephemeridem C. Caesaris decerptam bibliotheculae meae, ut tibi muneri mitteretur.* Auf eine aktive Rezeption und Redaktion des (ganzen, wie auch immer dies zu deuten ist) Werkes deutet weiterhin *Symm. epist.* 9,13: *Munus totius Liviani operis quod spopondi etiam nunc diligentia emendationis moratur* sowie das im Manuskript *M* (*plut.* 63.19) mehrfach (Bücher 6,7,8) vorzufindende, variierte (und hier nur in der Variante in Buch 8 [Fol.172v] zitierte) colophon *emendau Nicomachus / Flauianus / TITI LIVI / vc ter praef. urbis apud Hennam / AB VRBE CONDITA / Victorianus vc emendabam domnis Symmachis.* Zetzel 1980. Zur Liviusrezeption in der Spätantike Cameron (2011) 466–467, De Franchis (2015) 3.

⁸⁹ ThLL s. v. III.

⁹⁰ Zur Lukrezrezeption bei Claudian Hardie (2020) 131–133.

⁹¹ *Lucr.* 4,572–576.

Wenn du dies genau durchschaut hast, kannst du dir
 und anderen sicher die Erklärung wiedergeben,
 wie es sein kann, dass in verlassener Gegend
 die Felsen gleiche Worte der Reihe nach wiederholen, 575
 sooft wir inmitten der schattigen Hügel wandernde Gefährten
 suchen und, verstreut, mit lauter Stimme herbeirufen.

Der Text thematisiert, der artifiziellen Anlage der lukrezischen Lehrdichtung folgend, das Motiv der Passage, nämlich den Widerhall, durch ein Echo auf mehreren Ebenen. Während die Lexik v. a. von der Wiederholung geprägt ist (*reddere, reddant*) und eine Häufung von Alliterationen (*rationem reddere, tute tibi, atque aliis*) zu beobachten ist, ist der Text auch durch die Überlagerungen von Bedeutungsebenen gezeichnet, wie etwa die Polyvalenz von *dispersos*, das sowohl prädikativisch auf die Gefährten „als Verstreute“ bezogen als auch als Verstreuung ihrer Namen im Sinne eines effizienten Objekts verstanden werden kann.⁹²

Eine Bezugnahme Claudians auf diesen Text mit der Junktur *magna voce ciere* ist auch durch den weiteren Kontext der Lukrezstelle plausibel, denn dieser erklärt mit der Erkenntnis des Echophänomens den Glauben der Leute, dass in diesen verlassenen Gegenden Nymphen und Satyrn lebten (580–581 *haec loca capripedes Satyros Nymphasque tenere / finitimi fingunt*), mitunter Pan selbst der *Musa silvestris* mit seinem Lied diene (586–589).

Ebenso findet sich im Abschluss der Passage bei Claudian das Zurückrufen der *numina rustica*:

*insultant omnes profugo pacataque laetum
 invitant ad prata pecus; iam Pana Lycaeum,
 iam Dryadas revocant et rustica numina Faunos.*⁹³

Alle verschmähen sie vergnügt den Flüchtigen und locken
 frohes Vieh zurück auf befriedete Uferwiesen, zurück schon rufen sie
 den Lykäischen Pan, Dryaden und Faune, ländliche Gottheiten.

Das bukolische Kolorit der Passage ist beiden Texten gemein und führt zwar vordergründig zu einer Erhöhung der panegyrischen Wirkung im Zieltext, markiert aber durch den Gegensatz von einer Erklärung mythologisierter Topographie durch epikureische Naturphilosophie einerseits und Mythologisierung einer realen Topographie durch Claudians Dichtung andererseits den Status der Stelle als Diskurs über das Abrufen ebensolcher bukolischer Räume.

⁹² Das Motiv des Echos ist auch kurz vor Ende des Gedichts erneut aktualisiert, wenn die Freude der stadtrömischen *plebs* innerhalb der sieben Hügel Roms den Namen des Honorius erhalten lässt (VI cons. 616–617): *plebis adoratae reboat fragor unaque totis / inonat Augustum septenis arcibus Echo*.

⁹³ VI cons. Hon. 198–200.

Während also bei Claudian Eridanus als selbst in die Handlung eingreifender Intertext den Einstieg in einen Diskurs zur literarischen Topographie von *VI cons. Hon.* bietet und damit metapoetisch als Herbeiruf der anderen intertextuell aufgeladenen Flüsse dient, vermag eine genaue Betrachtung der intertextuellen Bezüge zeigen, dass die weit von einer rein formalen Nutzung von Versatzstücken entfernte Anreicherung des panegyrischen Textes nicht nur einen semantischen Mehrwert erzeugt, sondern auch einen Diskursraum für Claudian bietet, um die eigene Dichtung in die literarische Topographie einzuschreiben.

Eine solch aktive und herausgestellte Interaktion mit der literarischen Tradition im Sinne einer inhaltlichen und intertextuellen *aemulatio* zeigt sich in *VI cos. Hon.* dann auch in der Beschreibung des Eingreifens des Stilicho in die Kämpfe in der Erzählung des Honorius (*VI cons. Hon.* 441–493), zu deren Inszenierung Claudian explizit einen literarischen Horizont eröffnet.⁹⁴

Claudian ruft, nachdem er durch das Sprachrohr des jungen Kaisers Honorius selbst das Einbrechen des Stilicho in das feindliche Lager beschrieben hat (463–469), das homerische Narrativ der Dolonie (*Il.* 10) auf (470 *nunc mihi Tydiden attolunt carmina vatum*), um dies als Kontrastfolie für eine Synkrisis zu nutzen, die am Anschluss an die Nacherzählung der Dolonie von Honorius explizit vollführt wird (477–490). Claudian nutzt in diesem Beispiel also den konkreten und als solchen markierten Hypotext, um zu sagen, dass es nicht so gewesen sei, wie man es bei Homer lesen könne, sondern noch viel besser! Mit diesem Kunstgriff erweitert er dabei gleichzeitig die eigene *descriptio* des nächtlichen Überfalls in Richtung des mythologischen Raumes des Hypotextes und zeigt sich durch die Negation einer Gültigkeit dieser soeben evozierten *storyworld* selbst als Dichter, der in virtuoser Weise über diese verfügt und sie erweitern kann.

Die Eridanus-Episode und die Inszenierung des Alarich als Leserfigur zeigen sich damit als in hohem Maße durch das Phänomen der Oszillation geprägt. Sie nutzen die Ebenen der Textualität für diese Oszillation durch die Verarbeitung von Intertexten, erhöhen im Falle des Eridanus und seines Mantels die Komplexität der Oszillation auf der Ebene der Medialität durch deren intermediale Gestaltung und erweitern durch die Metaphern des Auflesens (*legere*) und erneut Lesens (*retexere*) den Handlungsraum der *storyworld* für den Rezipienten der Dichtung.

2.3 Schlachtbeschreibung: Fehlanzeige?

Ein für die Betrachtung der Oszillation als textueller Strategie bemerkenswertes Phänomen in der Vielfalt der claudianischen Beschreibungsformen bietet sich vor dem Hintergrund der vorangehenden Beobachtungen zu verknappender und modi-

⁹⁴ Zu den poetologischen Implikationen der Stelle und den Umgang Claudians als Panegyriker mit den historisch unverlässlichen Dichtern Ware (2017).

fizierender Deskription in der Eridanus-Episode in dessen panegyrischer Dichtung auch anhand der Schlachtenbeschreibungen bzw. deren Aktualisierung sowohl innerhalb der einzelnen Texte als auch intratextuell innerhalb des Corpus. C. Ware hat herausgestellt, dass Claudian in seiner panegyrischen Dichtung die Gelegenheit, eine ausführliche Schlachtbeschreibung zu inszenieren, nicht wahrnimmt; vielmehr umgehe er diese, möglicherweise aus politischen Gründen, durch den Einsatz rahmender narrativer Versatzstücke wie etwa Truppenkataloge und sich wiederholende Motive, z. B. die Anhäufung der Leichen erschlagener Gegner.⁹⁵

Während Claudian so die statischen vorausgehenden Zustände bzw. Ergebnisse der Schlachten in den Vordergrund rückt, werden die Kampfhandlungen selbst nur äußerst verkürzt repräsentiert. Dass diese Verkürzung jedoch keinesfalls mit dem Status einer ästhetischen Reduktion einhergeht, zeigen etwa die stark konzentriert inszenierten Erzählmotive der Schlacht gegen die Geten bei Pollentia im *bellum Geticum*. Nach einer langen narrativen Vorbereitung dieser Schlacht durch die Rede und Gegenrede von Stilicho bzw. Alarich, die von dem warnenden Auftritt eines getischen Ältesten unterbrochen werden⁹⁶, setzt Claudian zwei durch einen Musenanruf separierte Instanzen der Deskription ein. Diese sollen nun betrachtet werden.

2.3.1 Deskription als schockierendes Moment

Bei der ersten Deskription handelt es sich um die von Claudian einer *devotio* angenäherte Todesbeschreibung⁹⁷ eines nicht benannten ranghohen Alanen (*Get.* 581–593). Diese nur vierzehn Verse umfassende Passage lässt sich wiederum aufteilen in die Einführung des nur widerwillig sich unter den römischen Befehl einfügenden Alanen (581–583), dessen eigentliche Beschreibung (584–587), dessen Tod (588–589) und ein vom Erzähler an den Rezipienten gerichtetes Urteil über das herausragende Verhalten des nun durch dessen Tat reingewaschenen Kriegers (590–593).

⁹⁵ Ware (2012) 44–46, besonders 45: „There is no lengthy *aristeia*, no imaginative *variationes* on the many ways men can die in battle, nor even any attempt at realistic description.“

⁹⁶ Diese Rede betont vor allem eines: die Nutzung der *memoria* als Warnung vor einer Niederlage. Während diese Warnung hier vor der Katastrophe ausgesprochen wird, wird sie, wie oben beobachtet, später retrospektiv von Eridanus in *VI cons. Hon.* wiederholt werden.

⁹⁷ Motivisch vergleichbar mit einer solchen *devotio*, bei der sich Teile des Heeres für ihren Feldherrn und den Sieg als Beweis ihrer Treue in den Tod begeben (als prominentes Beispiel mag die *devotio* des Crastinus in *Caes. civ.* 3,91 dienen: *Erat Crastinus evocatus in exercitu Caesaris, qui superiore anno apud eum primum pilum in legione X duxerat, vir singulari virtute. hic signo dato 'sequimini me' inquit 'manipulares mei qui fuistis, et vestro imperatori, quam constituistis, operam date. unum hoc proelium superest; quo confecto et ille suam dignitatem et nos nostram libertatem recuperabimus.'* simul respiciens *Caesarem 'faciam' inquit 'hodie, imperator, ut aut vivo mihi aut mortuo gratias agas.'* haec cum dixisset, *primus ex dextro cornu procucurrit atque eum electi milites circiter CXX voluntarii sunt persecuti.*), ist die Stelle auch dadurch, dass Stilicho in den der Schlacht vorangehenden Handlungen als ein neuer Caesar auftritt. Dies tritt besonders deutlich in seiner Qualifikation als (*Get.* 596) *celer...Stilicho* hervor.

ibat patiens dicionis Alanus,
 qua nostrae iussere tubae, mortemque petendam
 pro Latio docuit gentis praefectus Alanae,
 cui natura breves animis ingentibus artus
 finxerat inmanique oculos infecerat ira;
 vulneribus pars nulla vacat rescissaque contis
 gloria foedati splendet iactantior oris.
 ille tamen mandante procul Stilichone citatis
 acceleravit equis Italamque momordit harenam.⁹⁸

585

Es folgte, die Bevormundung erdulnd, der Alane,
 wohin unsere Trompeten es befahlen, und es hatte gelehrt der Anführer
 des Alanengeschlechtes, dass für Latium der Tod zu suchen sei: Die Natur
 hatte großem Geist kurze Glieder beigegeben und mit unmenschlichem Zorn
 die Augen durchzogen: Kein Körperteil ist frei von Wunden und der Ruhm
 des entstellten Gesichts, von Lanzenstößen zerschnitten, strahlt umso stärker.
 Jener aber trieb, als Stilicho aus der Ferne das Signal dazu gab, die Pferde
 mit den Zügeln voran und biss in den sandigen Boden Italiens.

585

Diese Instanz der Deskription spiegelt in ganz herausragender Weise die auf einer Makroebene beobachteten Tendenzen, Narration einerseits zu miniaturisieren und andererseits stilistisch hochartifizuell zu inszenieren. Die kurze Narration der Vorgeschichte des Anführers der alanischen Reiterei schafft auf engstem Raum eine Atmosphäre der Anspannung, indem sie schon zu Beginn markiert, dass sich dieser in einer nicht freiwillig herbeigeführten Situation befindet (*dicionis patiens*), um dann die innere Geisteshaltung an der Physiognomie zu spiegeln. Die Augen sind, der Tradition folgend,⁹⁹ ein Spiegel der Seele, die im Falle der Alanen voller Zorn ist (*natura...oculos infecerat ira*). Dieser Zorn, so der auktoriale Kommentar des Erzählers, gehe mit den *animae ingentes* der Geten einher.

Gleichzeitig ist die Deskription mit traditionellen Motiven epischer Kampfbeschreibungen versehen, wie etwa dem Bild des Beißens des Erdbodens, das Claudian möglicherweise der Tötung des Euneus durch Camilla in *Aen.* 11,669 (*mandit humum moriensque suo in vulnere versat*) nachempfunden hat,¹⁰⁰ wobei Claudian die detaillierte Beschreibung der Todeswindungen auslässt. Diese nur teilweise Übernahme geschieht jedoch nicht im Sinne einer die Wirkung des Intertextes verfehlenden Ad-

⁹⁸ Claud. *Get.* 581–589.

⁹⁹ Vgl. die Ausführungen zum Auge als Spiegel der Seele in Plin. *nat.* 11,145,4–146,1: *neque ulla ex parte maiora animi indicia cunctis animalibus, sed homini maxime, id est moderationis, clementiae, misericordiae, odii, amoris, tristitiae, laetitiae. contuitu quoque multiformes, truces, torvi, flagrant, graves transversi, limi, summissi, blandi. profecto in oculis animus habitat. ardent, intenduntur, umectant, conivent.*

¹⁰⁰ Schindler (2004) 31 Anm. 54.

aption, die diesen als bloßes Ornament einsetzt.¹⁰¹ Vielmehr ist es gerade im Kontrast zum bei Vergil ausführenden Todeskampf des Euneus der plötzlich konstatierte Tod des Alanen, der sich lapidar und unerwartet im Versende ereignet, der so von Claudian eingesetzt werden kann, um eine Form der Erschütterung beim Rezipienten zu erzeugen. Diese Schockwirkung beim Rezipienten deckt sich mit der Reaktion der alanischen Reiterei, um umso glaubhafter im Folgenden die als beinahe katastrophale, nur als beinahe erfolgt evozierte Flucht der Alanen (*nutassent agmina*) und das darauf reagierende, caesarianische Eingreifen Stilichos gegeneinander ins Relief zu setzen.¹⁰²

Der Aspekt dieser mit einer abrupten Wendung arbeitenden Darstellungsstrategie ist weiterhin auch aufgrund der bei Claudian beobachtbaren Oszillation der Texte signifikant. Während der plötzliche Tod des Anführers innerhalb der *storyworld* bei der alanischen Reiterei für einen Schock sorgt, wirkt diese auch auf den Rezipienten des Gedichts. Diese Wirkung auf den Rezipienten lässt sich jedoch auf zwei Ebenen beschreiben: zum einen kann der Rezipient potenziell Anteil an diesem Schicksal des Alanen nehmen, zum anderen ist er mit einer plötzlich unterbrochenen Schlachtbeschreibung konfrontiert. Im Gegensatz zu üblichen Aristien in der Hexameterdichtung, die den heldenhaften Kampf der fokussierten Einzelperson beschreiben, endet diese Aristie schon im Tod, bevor sie überhaupt begonnen hat. Diese Tatsache stößt den Rezipienten damit auf die Ebene der Textgestaltung und regt zu deren Reflexion an.

Die Anlage dieser deskriptiven Episode ist natürlich einerseits auf die wahrscheinliche Faktizität dieses verfrühten Todes zurückzuführen – das Schicksal eines hohen Offiziers der Reiterei der *foederati* kann wohl als dem Rezipientenkreis bekannt vorausgesetzt werden. Gleichzeitig bietet diese Ausgangslage für Claudian die Möglichkeit, dieses Ereignis so zu inszenieren, dass das Phänomen der Oszillation zum Tragen kommt. Der Schock entsteht einerseits in Bezug auf die Ereignisse innerhalb der *storyworld*, aber andererseits auch als Reaktion des Rezipienten auf die unübliche Gestaltung der Beschreibung dieser Aristie.

Aber auch die eingangs erwähnte Spannung in der Beschreibung des Alanen wird durch Strategien der Oszillation erzeugt, die sich in der Hauptsache auf Kontrastwirkungen gründet. So hat er kurze (584 *breves*) Glieder, dafür aber einen riesigen (584 *ingentibus*) Geist. Weiterhin und noch enger verknüpft spricht Claudian von der *gloria foedati...oris* (587), wobei diese Junktur durch das Prädikat *splendet* einen „strahlenden Ruhm“ direkt gegen ein „entstelltes Gesicht“ stellt. In dieser Weise wechselt die Beschreibung ständig zwischen Gegensätzen und oszilliert damit ebenso lexikalisch.

¹⁰¹ Eine solche rein ornamentale Verwendung von Intertexten wird der spätantiken Dichtung in Kaufmann (2017) als Variante der spezifischen Intertextualität dieser Epoche bescheinigt. Vgl. die Ausführungen in Kapitel 1.2.1

¹⁰² Claud. *Get.* 594–597: *morte viri turbatus eques flectebat habenas / totaque praeciso nutassent agmina cornu, / ni celer instructa Stilicho legione secutus / subsidiis peditum pugnam instaurasset equestrem.*

2.3.2 Das Heer als kompetenter Betrachter

Die zweite Instanz der Deskription findet sich schon gegen Ende der eigentlichen Kampfhandlungen, d. h. nach der Wendung der Geten zur Flucht verortbar, mit der Deskription der gerechten Mordlust der römischen Truppen im Tross der besiegten Geten:

invisum miles sitiens haurire cruorem
per varias vestes onerataque plaustra metallo 605
transit et argenti cumulos et caedis avarus
contemptas proculcat opes; pretiosior auro
sanguis erat; passim neglecti prodiga lucri
turba furens strictis odium mucronibus explet.
purpureos cultus absumptique igne Valentis 610
exuvias miserisque graves crateras ab Argis
raptaque flagranti spirantia signa Corintho
callidus ante pedes venientibus obicit hostis
incassum; neque enim feralis praeda moratur,
*sed iustos praebeant stimulos monumenta doloris.*¹⁰³ 615

Der Soldat, der danach düstete, verhasstes Blut fließen zu lassen,
 watete durch bunte Gewänder und mit Metall beladene Wagen 605
 und durch Hügel von Silber, begierig nur nach Mord durchstampft
 er die verachteten Reichtümer: wertvoller als das Gold selbst
 war ihm das Blut. Schritt für Schritt stillt wütend die an vernachlässigter
 Beute freigiebige Menge ihren Hass mit der gezogenen Klinge.
 Purpurne Gewänder und die Beute des im Feuer umgekommenen Valens, 610
 aber auch schwere Mischgefäße und lebhaft atmende Bildnisse, geraubt
 aus dem brennenden Korinth warf der gerissene Feind
 den Nachsetzenden vergebens vor die Füße: nicht nämlich
 hielt die barbarische Beute auf, sondern bot als Mahnmal
 des Schmerzes einen gerechten Antrieb. 615

Während C. Ware dieser Passage v. a. eine visuelle Qualität bescheinigt,¹⁰⁴ sind auch andere Sinnesbereiche vertreten, unter denen der taktile besonders intensiv eingesetzt wird. In der Tat ist dieser Bereich der Sinneswahrnehmungen schon durch die Motivik der Stelle suggeriert, die v. a. durch die abschließende moralisch-didaktische Aussage der letzten zwei Verse vom Erzähler noch einmal deutlich herausgestellt wird: Während die Geten versuchen, den Vorstoß der verfolgenden römischen Truppen durch das Entgegenwerfen von Beute „mit Geschichte“, nämlich materielle Zeugnisse vorangehenden römischen Leides (Bildnis des Valens, Raubkunst aus Korinth), aufzuhalten, kämpfen diese sich mit vollem Körpereinsatz durch den Tross und die kostbaren Hindernisse. Die Marker für taktile Wahrnehmungen sind hierfür äußerst dicht

¹⁰³ Claud. *Get.* 604–615.

¹⁰⁴ Ware (2012) 46 „As though painting a verbal picture...“.

gruppiert und zahlreich. Neben der Kategorie der durch die Soldaten wahrnehmbaren Schwere (*onerataque, graves*) wird weiterhin die einer Penetration bzw. Beschädigung (*transit, proculcat*), aber auch die versuchte Verzögerung der Fortbewegung der Römer durch die Geten (*obicit, moratur*) und die Kategorie des zumindest seelisch empfundenen Schmerzes (*praebent stimulos monumenta doloris*) evoziert. Eventuell wird sogar auf zweiter Stufe die spürbare Hitze der Brände Korinths sowie der Feuertod des Valens (*absumptique igne, flagranti...Corintho*) aktualisiert. Dabei sorgen die *monumenta doloris* ebenso für das Aufrufen eines literaturhistorisch wie für die römische Identitätsbildung wesentlichen, ähnlichen Szenarios, nämlich der Tötung des Turnus durch Aeneas in *Aen.* 12,940–952. Dort erzeugen die von Turnus getragenen Waffen des getöteten Pallas, die von Aeneas wiedererkannt werden, für dessen Entscheidung, den gegnerischen König doch mit dem Tode zu bestrafen (*Aen.* 12,945–946 *oculis postquam saeui monumenta doloris / exuuiasque hausit*).

Während all diese Markierungen für sich betrachtet genommen durchaus als logisch eingesetzte Attribute und Handlungen, der Schmerz über die Gräueltaten etwa auch als rein kognitiver Prozess der Soldaten gesehen werden kann, ist es das Vorkommen in einem Cluster, das dem Rezipienten die taktilen Dimensionen der Geschehnisse besonders eindrücklich vorführt und in den Vordergrund stellt. Dem Konzept des *embodiment* folgend, sind es gerade die Handlungen des römischen Soldaten, die für den Rezipienten den größten Mehrwert erzeugen, der so mit den Truppen Stilichos einerseits die intertextuell durchsetzte Wut, die vom Erzähler reflektiert wird, mitempfinden kann, andererseits jedoch auch diese Wut in imaginierte Handlungen umzusetzen vermag.¹⁰⁵

So ist gerade das leichtfertige Zerstampfen der Reichtümer auch im Versbau evoziert; der Fuß des Soldaten und seines Kampfgefährten, des Rezipienten, tritt mitten in die Reichtümer hinein (*contemptas proculcat opes*), und auch das beschwerliche Waten durch die Gewänder und beuteschweren Wagen wird evoziert, indem das Prädikat erst im Enjambement folgt (*per varias vestes onerataque plaustra metallo / transit*), der Schritt des Soldaten so hörbar verzögert wird. Das Entgegen-schleudern kostbarer Kunstgegenstände als Taktik in einem intensiven und verzweifelt geführten Nahkampf, bei Claudian benannt als *graves crateras* und *spirantia signa*, findet in den Metamorphosen Ovids in Gestalt der Kämpfe zwischen Perseus und Phineus¹⁰⁶ eine motivische Parallele:

¹⁰⁵ In diesem Sinne muss auch die Bemerkung von C. Schindler modifiziert werden, dass die Schlachthandlung mit der Nennung eines einzelnen, nicht benannten Soldaten verkürzt und auf eine rein symbolische Ebene gehoben werde. Schindler (2004) 31–32. Vielmehr scheint die Anonymität eher der Funktion als sprunghaftartige Fokalisations- und Identifikationsinstanz zu dienen. Vgl. Kapitel 1.5.3.1.

¹⁰⁶ Eine Kenntnis dieser Passage liegt für Claudian nicht nur durch die bereits im panegyrischen Corpus beobachteten Parallelen und Intertexte, sondern auch durch die Tatsache nahe, dass im selben Buch auch die für *de raptu* relevante Geschichte der Proserpina (5,332–571) verhandelt wird.

At non Actoriden Erytum, cui lata bipennis
 telum erat, hamato Perseus petit ense, sed altis
 exstantem signis multaeque in pondere massae
 ingentem manibus tollit cratera duabus
 infligitque viro; rutilum vomit ille cruorem
 et resupinus humum moribundo vertice pulsat.¹⁰⁷

Den Actorsohn Erytus jedoch, dem eine breite Doppelaxt
 als Waffe diente, ging Perseus nicht an mit dem Hakenschwert,
 sondern hob ein mit herausragenden Bildern versehenes und
 durch seine Masse riesiges Mischgefäß mit beiden Händen empor
 und schleuderte es dem Mann entgegen: Dieser spuckte rotes Blut
 und traf zurückgeworfen mit seinem sterbenden Haupt den Boden.

Eine Verarbeitung der Metamorphosenstelle liegt neben anderen motivischen Parallelen (Verortung der Feinde im Nordosten, Störung der vom Heros hergestellten Ordnung) auch intertextuell im Folgenden nahe. So wird Perseus kurz darauf beschrieben, wie er auf den aufgetürmten Leichen herumtritt (Met. 5,88 *exstructos morientum calcat acervos*). Dabei zeigt sich insofern eine parallele Handlung zu Claudians Einsatz von *proculcat* (Get. 607), als bei Ovid Perseus keine Rücksicht auf die Leichenberge nimmt, die mit *morientum...acervos* prägnant als schwer überwindliche Hindernisse präsentiert werden, während die römischen Soldaten bei Claudian aus Blutdurst (Get. 606 *caedis avarus*) über die Hindernisse hinwegtrampeln.

Aber auch der Einsatz des Kraters als Wurfgeschoss in Intertext und empfangendem Text ist signifikant, da er zum einen in beiden Fällen die Verzweiflung des Kampfes markiert. Während Perseus dabei im Krater eine geeignetere Waffe sieht als in seinem Schwert, nutzen die Geten den Krater als Verzögerungstaktik, anstatt sich dem Kampf überhaupt zu stellen. Zum anderen wird in beiden Texten der hohe Wert der als Kriegsgerät missbrauchten Kunstwerke betont: der Krater in den Händen des Perseus ist herausragend aufgrund seiner bildlichen Verzierung (*altis exstantem signis*) und seines Gewichtes (*multaeque in pondere massae*), während Claudian sich des gemeinsamen Motivs der Schwere (*graves...crateras*) bedient, um den ästhetischen Wert in die *spirantia signa* auszulagern und so das Bild weiter auszuführen.

Diese Anreicherung eines Bildes der Kunstwerke als von hohem ästhetischem Wert geprägt liegt nicht zuletzt darin begründet, dass die Junktur *spirantia signa* ein besonders in poetologischer Hinsicht wirkmächtiger Begriff ist, da sie einer berühmten Stelle aus Vergils Georgika entnommen ist, in der Vergil den Tempel beschreibt, den er zu Ehren des Augustus zu errichten bedenke (Verg. *georg.* 3,34 *stabunt et Parii lapides, spirantia signa*).

Dieser Tempel ist Teil des panegyrischen Gestus des Auftaktes von *Georgica* 3, aber in seiner intermedialen Gefasstheit metapoetisch auch stark auf das Werk des

107 Ov. Met. 5,79–84.

Vergil selbst zu beziehen, der Augustus einen Tempel aus Worten errichten wird.¹⁰⁸ Indem Claudian diesen Intertext einsetzt, verweist er den Rezipienten gezielt auf diese diskursive Ebene, um dessen Blick auf die Interaktion der innovativen Schlachtbeschreibung mit den vergilischen und ovidischen Intertexten zu lenken. Dabei liegt eine besondere Ironie darin, dass die Geten den Römern *spirantia signa* entgegenwerfen müssen, weil sie mit ihren kurzfristigen Erfolgen, die zu deren Besitz geführt haben, im Gegensatz zum Augustus von *Georgica* 3 keinen Triumph feiern konnten.

In Kapitel 2.1 ist mit der Eridanus-Episode bereits ein Text betrachtet worden, der anhand markierter Intertexte die von Claudian verfolgte Darstellungsstrategie semantisch anreichert. Dort konnte beobachtet werden, dass Claudian über die Deskription von Kunstgegenständen den Mythos des sich selbst überschätzenden Phaeton als Folie für die Niederlage Alarichs nutzt. Dabei wurde der Mythos nur als Darstellung auf Mantel und Urne des Flussgottes evoziert, wodurch die Darstellung zwischen Text und Bild, aber auch zwischen dem ovidischen Intertext und seinem neuen Kontext oszilliert.

Diese Strategie setzt beim Rezipienten ein Wissen um die Phaetongeschichte voraus, die eine intermediale Verlegung in ein Kunstwerk (und damit eine narrative Verknappung) erst ermöglicht. Analog zu diesen Beobachtungen scheint die Innovation in Claudians Beschreibung dieser Schlacht auch darauf zu fußen, dass er über den Intertext zum Kampf des ovidischen Perseus eine Drastik der Kämpfe evozieren kann, die so einen Hintergrund für die Beschreibung bei Claudian bietet. Die *evidentia* in der Beschreibung der Tötung der Anhänger des Phineus durch Perseus reichert in diesem Sinne diejenige der Verfolgung der Geten durch die Römer an.

Doch auch die visuelle Wahrnehmung der römischen Truppen zeigt mehr als nur ein Panorama optischer Reize: Die Römer sind in der Lage, die ästhetischen Eindrücke der mit Bedeutung aufgeladen inszenierten Beutestücke richtig zu deuten, da sie diese nicht als Wertgegenstände wahrnehmen, sondern aufgrund deren Vorgeschichte korrekt zu lesen wissen. Nicht der sächliche (*neglecti...lucris*), sondern der ideelle Wert (*monumenta doloris*) motiviert ihre Handlungen, die in der unerwarteten Wendung *caedis avarus* schon zu Beginn der Deskription verdichtet wird. Während also Perseus in der Offensive den Wert eines Kunstwerkes vernachlässigt, treten die Geten durch ihren Missbrauch dieser Kunstwerke von hohem ästhetischem und materiellem Wert in ihrer defensiven Strategie umso stärker als barbarische Feinde hervor, die von Rom ohne Nachsicht bestraft werden müssen.

Damit erweisen Soldat und Leser/Zuhörer sich erneut als bessere Rezipienten der (repräsentierten) *storyworld* als die unter Alarichs Führung im *imperium Romanum* eingefallenen Geten. Diese Aufladung einer (wenn auch nur unter größter Anstrengung) lesbaren und durchschreitbaren Galerie vergangener Kränkungen zeigt sich, wie zuvor beobachtet worden ist, auch an der motivischen und intertextuellen Auf-

¹⁰⁸ Zu Tempeln aus Worten in der augusteischen Dichtung Heslin (2013) 249 – 316, zu Vergils Tempel in *Georgica* 3 bes. 251 – 255.

ladung des Kataloges der Pretiosen, die dabei auch noch durch vergilische Intertexte (*spirantia signa; monumenta doloris*) angereichert erscheinen. Dabei verwendet Claudian diesen Intertext jedoch keinesfalls als reines Ornament, sondern setzt ihn geschickt ein, indem er die Rezeption zwischen dem vergilischen Hypotext und der Anreicherung der selbst im Ursprungskontext schon sensorisch dichten Junktur aus taktil-visueller Perspektive von *spirare* und *signum* noch durch das ebenfalls taktil-visuelle Bild des brennenden Korinths (*flagranti...Corintho*) anreichert.

Damit kann als Zwischenfazit festgehalten werden, dass Claudian seine Schlachtbeschreibungen zwar verkürzt und auf einzelne Szenen beschränkt, diese jedoch keinesfalls zu bloßem Ornament oder reinem Werkzeug der Panegyrik verkümmern lässt, sondern sie im Gegenteil durch die hohe sensorische Dichte und die Öffnung der *storyworld* für Intertexte für den Rezipienten sowohl erlebbar als auch in ihrer Meisterhaftigkeit evaluierbar macht.

2.4 Will it blend? Deskription und Genre(s)

Eine durch Effekte der textuellen Oszillation unterstützten Thematisierung der eigenen Poetik, wie sie bisher in Kapitel 2 beobachtet worden ist, findet sich unter anderen Vorzeichen in Gestalt einer weiteren Passage innerhalb des panegyrischen Werks Claudians. Diese Passage soll aufgrund ihrer spezifischen Gestaltung der Deskription in Bezug auf die Fokalisation beleuchtet werden. Konkret geht es um die Frage, wie Claudian die ambigen Eigenschaften eingesetzter Fokalisationsinstanzen einsetzt, um gleichzeitig sowohl die panegyrische Zielsetzung des Textes in innovativer Weise zu erreichen als auch seine eigene Kunstfertigkeit zu thematisieren. Gegenstand der Beschreibung ist die zum Kunstwerk erstarrte Realität, wie sie sich in *VI cons. Hon.* 560–577 präsentiert. Es handelt sich dabei um die Beschreibung des römischen Heeres im Kontext des kaiserlichen *adventus* in Rom, der zuvor mit einer ausführlichen Lokalisierung des Ereignisses vor den Mauern der Stadt (die selbst in einem stark deskriptiven *simile* mit einer jungen Braut verglichen wird)¹⁰⁹ und mit einer Beschreibung des freudig wartenden Volkes vorbereitet worden ist (*VI cons. Hon.* 523–559). Nach dieser Präsentation des evozierten urbanen Raumes sowie einer *descriptio* des Kaisers Honorius (560–563), die auf dessen Wohlgestalt und prachtvollen Habitus abhebt, beginnt die *descriptio* des Heeres:

*mirari sine fine nurus; ignaraque virgo,
cui simplex calet ore pudor, per singula cernens
nutricem consultat anum: quid fixa draconum
ora velint? ventis fluitant an vera mimentur
sibila suspensum rapturi faucibus hostem?
ut chalybe indutos equites et in aere latentes*

565

¹⁰⁹ Zur erotischen Aufladung der Passage Guipponi-Gineste (2010) 361.

vidit cornipedes: „*quanam de gente*“ rogabat 570
 „*ferrati venere viri? quae terra metallo*
nascentes informat equos? num Lemnius auctor
indidit hinnitum ferro simulacraque belli
viva dedit?“ gaudet metuens et pollice monstrat,
 quod picturatas galeae lunonia cristas 575
 ornet avis vel quod rigidos vibrata per amos
 rubra sub aurato crispentur serica dorso.¹¹⁰

[Honorius] bewundern ohne Ende die Frauen. Eine unbedarfte Jungfrau,
 der im Gesicht einfache Scham glüht, befragt ihre alte Amme, 565
 die Dinge einzeln schauend: Was die aufgepflanzten Drachenköpfe
 bedeuten? Ob sie im Wind flattern oder wahrhaftiges Zischen
 androhen, bereit, den erfassten Feind mit ihrem Rachen zu ergreifen?
 Als sie die in Stahl gekleideten Reiter und die unter Erz verborgenen
 Pferde sah, fragte sie: „Von welchem Geschlecht kamen die eisernen 570
 Männer? Welche Erde formt solche aus Metall entstehenden Pferde?
 Hat etwa der lemnische Künstler dem Eisen ein Wiehern eingegeben
 Und lebendige Scheinbilder des Krieges erzeugt? Schaudernd erfreut
 zeigt sie mit dem Finger, dass der Vogel der Iuno bunt gezeichnete
 Helmbüsche ziert, oder, dass entlang der steifen Pferdeschultern 575
 unter vergoldetem Rücken rote Seide zittert und sich kräuselt.

Die Deskription zeigt sich hinsichtlich ihrer Anlage klar strukturiert und gerahmt: Nachdem der junge Kaiser Honorius zuvor selbst beschrieben worden ist¹¹¹, dienen die stadtrömischen *nurus* als Betrachterfiguren, deren Haltung für den Rezipienten durch *mirari sine fine* explizit markiert wird. Damit ist gleichsam die globale Fokalisation der Passage schon zu Beginn eröffnet: es geht um den ästhetischen Bereich des Bewunderns (*mirari*). Daraufhin geht die Deskription auf eine einzige Betrachterfigur über, die als junge und naive Frau (564 *ignaraque virgo*) charakterisiert wird. Damit wird dem Rezipienten schon zu Beginn über die markierte Charakterfokalisation eine distanzierte Rezeptionshaltung angeboten, die es zu evaluieren gilt. Durch die explizite Qualifizierung als *ignara* wird dem Rezipienten schon zu Beginn suggeriert, dass die *virgo* Dinge beobachten wird, die sie nicht einzuordnen weiß. Diese bevorstehende, scheinbar ungefilterte Wahrnehmungsevozierung, die sich in *per singula cernens* („die einzelnen Dinge erblickend“) angedeutet fassen lässt, warnt den Rezipienten vor, dass dieser aufgrund der mit dieser Perspektive einhergehenden Fokalisation selbst interpretativ tätig werden muss.

Auch für dieses Motiv gibt es Parallelen in der literarischen Tradition, die sich bei Vergil an Schlüsselstellen der *Aeneis* greifen lassen. So wird Aeneas bei Vergil gleich

¹¹⁰ VI cons. Hon. 564–577.

¹¹¹ Diese Beschreibung (VI cos. Hon. 560 – 563) ist in der Hauptsache auf dessen Schönheit sowie die prächtigen Glanzeffekte seines Ornaments fokussiert: *Conspicuas tam flore genas, diademate crinem/membraque gemmato trabae viridantia cinctu/ et fortes umeros et certatura Lyaeo/ inter Erythraeas surgentia colla smaragdosa.*

mehrfach zu einem zweifelhaften Interpreten der von ihm wahrgenommenen Gegenstände. Schon im ersten Buch der *Aeneis* wird er zu einem Betrachter mit eingeschränkter Deutungskompetenz, wenn er die Bilder am karthagischen Iunotempel betrachtet (*Aen.* 1,453 *lustrat dum singula templo*), hält er doch die dargestellten Siege der Griechen gegen Trojaner für ein Zeichen des Mitleids, obwohl diese sich an einem Tempel der ihn verachtenden Iuno befinden.¹¹² Der Einsatz von *singula* im fünften Versfuß bei Claudian (*VI cos. Hon.* 565 *per singula cernens*) scheint dementsprechend kein Zufall zu sein, sondern bezieht sich höchstwahrscheinlich auf diese und zwei weitere Passagen der *Aeneis*, in denen Aeneas Dinge bewundernd betrachtet, die er nicht versteht. Dabei handelt es sich einerseits um die Katabasis im sechsten und andererseits um die Schildbeschreibung im achten Buch des Epos. Während Aeneas im ersteren Falle von seinem Vater durch die nur für das augusteische Publikum Vergils völlig verständliche Galerie künftiger römischer Helden geführt wird, ohne diese zu kennen bzw. zu erkennen, zeigt er sich auch bei der Betrachtung der Bilder auf den für ihn von Vulcanus verfertigten Waffen als unkundig. Dieser Zusammenhang der drei Stellen und ihre Bedeutung für Claudians Beschreibung der *ignara virgo* zeigt sich in ihren verbalen Parallelen:

Claudian:	<i>ignaraque virgo, / cui simplex calet ore pudor, per singula cernens</i> (<i>VI cos. Hon.</i> 565)
Vergil:	<i>lustrat dum singula templo</i> (<i>Aen.</i> 1,453) <i>quae postquam Anchises natum per singula duxit / incenditque animum famae uenientis amore.</i> (<i>Aen.</i> 6,888–889) <i>ille deae donis et tanto laetus honore / expleri nequit atque oculos per singula uoluit.</i> (<i>Aen.</i> 8,617–618)

Die Wendung *per singula* im fünften Versfuß zeigt sich als starke Markierung für diesen Horizont, der vom Rezipienten als Signal für die Gestaltung der folgenden Beschreibung gedeutet werden kann. Gleichzeitig kann festgehalten werden, dass dies nicht anhand arbiträr ausgewählter Passagen geschieht, sondern durch die Anspielung auf Schlüsselstellen, die besonders im Falle der Schildbeschreibung, aber auch im Kontext der Katabasis eine stark metapoetische Ausrichtung haben, dienen sie Vergil doch als Gelegenheit für eine *aemulatio* der homerischen Schildbeschreibung (*Il.* 18,470–612) bzw. einer kunstvollen Inszenierung der eigenen Dichtung als historische Beglaubigung der in der Katabasis angedeuteten goldenen Zeitalters unter Augustus. Auch hier oszilliert der Text Claudians also zwischen Text und Intertext, aber auch zwischen einem ästhetischen Mehrwert durch die Involvierung des Rezipienten und der Fokussierung auf die Kunst Claudians.

¹¹² Verg. *Aen.* 1,8–11.

Daraufhin wird mit einer *nutrix anus* zwar eine Exegetenfigur eingeführt, die jedoch nicht zu Wort kommt, sondern nur als textimmanente Empfängerin des folgenden Fragenkataloges fungiert, mithin also ihrer Aufgabe nicht nachkommen kann. Auch aus diesem Grund ist der Rezipient gefordert, Erklärungen für die angesprochenen Gegenstände zu finden und dabei notwendiges Wissen zu aktivieren. Dieses Zugreifen auf Wissensbestände zur Erweiterung und Ergänzung des Textes hat sich bereits in Kapitel 1.5.2.4 anhand der Ausführungen Quintilians zu Ciceros Verrinen beobachten lassen. Quintilian erklärt dort (*inst.* 8,3,64,1–65,1), dass Ciceros Darstellung des Verres am Strand so eindrücklich sei, dass der Leser viele weitere Aspekte der Szene im Geiste ergänzen konnte.

Der sich anschließende Fragenkatalog wird eröffnet mit einer ersten Frage zur Gestalt der Drachenkopfstandarten, die dem Rezipienten dieses evozierten Phänomens zwei Alternativen zur Erklärung des Betrachteten anbietet: Das hier bewusst sowohl als visuell (*fluitent*) als auch akustisch (vgl. die Assonanzen in *sibila suspensum*) wahrzunehmende Flattern und Pfeifen der Drachenkopfstandarte mag entweder vom Wind (*ventis*) oder einer tatsächlichen Lebendigkeit der *draconum ora* ausgehen, die mit diesem Zischen ihre reale Bedrohlichkeit zeigen.¹¹³ Diese der Evozierung von Wahrnehmungen dienende Technik zeigt sich in der Passage immer wieder. So werden neben der starken visuellen Komponente (*mirari, cernens, vidit, monstrat*) auch akustische und taktile Wahrnehmungen (*rigidos*) evoziert. Darüber hinaus wird auch der Versbau eingesetzt, um einen Eindruck von Räumlichkeit und Dynamik zu evozieren (Enjambement als Repräsentation eines Blickes „in die Tiefe“ in *in aere latentes / vidit cornipedes* und räumliche Sperrung und zeitlicher Spannungsaufbau in *suspensum rapturi faucibus hostem*). Gleichzeitig wird der Status einer mimetischen Repräsentation auch innerhalb der *storyworld* jedoch immer wieder betont (*chalybe, aere, ferrati, metallo, ferro, simulacra*), sodass sich der Rezipient fortwährend neu zum Gegenstand der Beschreibung positionieren muss. Durch diese ins Gegenteil verkehrte Präsentation zweier Deutungsmöglichkeiten, deren Gegensatz sich in die beiden Rezeptionsmodi „Immersion“ und „Illusionsstörung“ überführen lässt, eröffnet Claudian einen Diskurs über das Verhältnis von *ars* und *natura*.

Dieses Verhältnis steht für M.-F. Guipponi-Gineste¹¹⁴ im Vergleich etwa zu ovidischen Konzeptualisierungen einer *ars*, die ihre eigenen Spuren verwischt, weniger im Dienst einer unmittelbaren Evozierung der das Geschehen des *adventus* begleitenden Wahrnehmungen. Auch wenn diese Bemerkung in Bezug auf Ovid gerade vor dem Hintergrund der programmatischen Aussage, dass die Kunst sich in sich selbst verberge (*Met.* 10,252 *ars adeo latet arte sua* – mehr Offenbarung als Verschleierung)

¹¹³ Dieses Phänomen ist für Claudian von großem Interesse und wird mehrfach in seiner panegyrischen Dichtung eingesetzt, so auch in *III cons. Hon.* 138–141 [...] *hi picta draconum / colla levant, multusque tumet per nubila serpens / iratus stimulante Noto vivitque receptis / flatibus et vario mentitur sibila tractu*.

¹¹⁴ Guipponi-Gineste (2010) 337–339.

sicherlich einzuschränken ist, scheint die Aussage zu Claudian sich mit dem zu decken, was bisher an den diversen behandelten Texten gezeigt werden konnte.

In der Tat geht es Claudian hier darum, die Artifizialität sowohl des realen Ereignisses als auch dessen Repräsentation durch den Dichter in das Bewusstsein des Rezipienten zu bringen. Damit ist gemeint, dass nicht nur die Darstellung des *adventus* durch Claudian ihre eigene Kunstfertigkeit und den damit einhergehenden unwirklichen Charakter herausstreicht, sondern durch die distanzierende Fokalisation auch der *adventus* als Ereignis eine unwirkliche und künstliche Dimension erhält, da die Panzerreiter in der Beschreibung entmenslicht und mit einer Semantik des Fremden aufgeladen werden.¹¹⁵ Dies wird umso deutlicher, wenn man bedenkt, dass die Fokalisationsinstanz, wie sich gezeigt hat, zu Beginn als *ignara* charakterisiert wird.

Diese Charakterisierung wird auch in ihrer Rezeptionshaltung vorgeführt, die von naiver Sensationslust geprägt zu sein scheint (*gaudet metuens*), und auch ihre vom Dichter vorgeführte Gestik (*pollice monstrat*) spricht für eine solche.¹¹⁶ Gleich im Anschluss ist es dann durch eine Weiterführung dieses Bruches in der Rezeptionshaltung umso weniger eine naive Jungfrau, die das Geschehen fokalisiert, wenn von *chalybs* und *cornipedes* die Rede ist, wobei es sich in beiden Fällen um typisch episches Vokabular handelt.¹¹⁷

Dieses epische Kolorit in der Lexik wird schließlich im Folgenden noch expliziter markiert, indem vom *Lemnius auctor* die Rede ist, der in der epischen Tradition und ihren beiden herausragenden Texten (*Il.* 18,470–612 und *Aen.* 8,625–731) Schmied von übermenschlichen Waffen ist. Mit diesem Verweis auf den archetypischen Künstler Vulcanus zeigt sich die *ignara virgo* endgültig als kompetente Exegetin, die über die Strategien epideiktischer Technik verfügen kann. Gleichzeitig lenkt sie den Rezipienten jedoch auch wieder auf den *ars-natura*-Diskurs und die Positionierung des Dichters in diesem.

Dieser Linie folgend, lässt Claudian sie ähnliche Kunstgriffe anwenden, wie er selbst sie im Rahmen seiner Kleindichtung einsetzt. Aus diesem Grund soll ein kurzer Exkurs in die *carmina minora* die Strategien, die Claudian hier in seiner panegyrischen Dichtung anwendet, kontextualisieren.

In den *carmina minora* ist ein wesentliches Motiv der *descriptio* die Ambiguität des materiellen Status, d. h. die Frage, ob es sich um belebtes Erz oder um in Erz übergegangenes Leben handelt. So betont Claudian bei der Beschreibung einer Skulpturengruppe, die ein sizilisches Brüderpaar bei der Rettung seiner Eltern zeigt (*c. m.* 17),

¹¹⁵ Vgl. für ein weiteres Beispiel einer solchen Strategie, die den Prozessionscharakter und die Überforderung der Betrachter thematisiert, die Ausführungen von Michael Roberts zum *adventus* des Constantius bei Ammianus Marcellinus (16,10,6–8) in Roberts (1988) 182–185.

¹¹⁶ Dewar (1996) 379.

¹¹⁷ *chalybs* etwa aus Vulkans Werkstatt in *Aen.* 8,446: *uulnificusque chalybs uasta fornace liquescit*; *cornipes* aus der Bestrafung des Salmoneus innerhalb der Katabasis (*Aen.* 6,591: *aere et cornipedum pulsu simularet equorum*, vgl. 7,779).

dass sich die Emotionen der Dargestellten im Erz wiederfänden (11–12 *erexit formido comam perque omne metallum / fusus in attonito palluit aere tremor*). Diese Überschneidung von künstlich Erschaffenem und Natürlichem – von *ars* und *natura* – wird in den folgenden Versen noch weiter ausgeführt:

*in iuvenum membris animosus cernitur horror
aeque oneri metuens impavidusque sui.
reiectae vento chlamydes. dextram exerit ille
contentus laeva sustinuisse patrem;
ast illi duplices in nodum colligit ulnas
cautior in sexu debiliore labor.*¹¹⁸

15

In den Gliedern der Jünglinge zeigt sich lebhaftes Grauen,
ebenso um ihre Last wie um sich selbst in Furcht geraten.
Zurückgeworfen vom Wind die Mäntel: die Rechte erhebt einer
zufrieden damit, den Vater mit der Linken zu stützen,
dem anderen wirkt die Anstrengung in einen Knoten zusammen
die beiden Unterarme aus Vorsicht beim schwächeren Geschlecht.

15

Dieses Erfassen der emotionalen Momente, die der Darstellung zugrundeliegen, und auch das Referenzieren der nicht darstellbaren Umstände, wie des Einflusses des Windes auf die Mäntel (*reiectae vento chlamydes*), wird selbstverständlich vom Dichter geleistet. Dieser schildert dem Rezipienten im Medium des Textes nicht die genaue Haltung der Statuen, sondern bietet eine deutende Wahrnehmungsmöglichkeit an, die mit den eigenen Erfahrungen des Rezipienten – seien sie emotional oder wetterbedingt – abgeglichen werden können.¹¹⁹

Diese Leistungsfähigkeit des Dichters wird nach der eigentlichen Schilderung der Gruppe dann metapoetisch verhandelt, indem er das Augenmerk auf ein bestimmtes Qualitätskriterium der vorliegenden Kunst legt, nämlich die Fähigkeit zur Darstellung der paradoxen Ungleichheit in der Gleichheit der Geschwister. Dabei spricht er von den „stummen Händen des Künstlers“ (17,19 – 20 *hoc quoque praeteriens oculis ne forte relinquo / artificis tacitae quod meruere manus*), die sicherlich mehr meinen als das etwaige Fehlen einer Inschrift.¹²⁰

¹¹⁸ Claud. *carm. min.* 17,13–18.

¹¹⁹ Die *progymnasmata* sprechen von der Wichtigkeit, die Ursachen (*aitia*) eines bestimmten Details bei Kunstwerken anzusprechen. Vgl. Nikolaos, *progymnasmata* 69 (ed. Felten): δέῃ δέ, ἡνίκα ἂν ἐκφράζωμεν καὶ μάλιστα ἀγάλματα τυχόν ἢ εἰκόνας ἢ εἴ τι ἄλλο τοιοῦτον, πειρᾶσθαι λογισμούς προστιθέναι τοῦ τοιοῦδε ἢ τοιοῦδε παρὰ τοῦ γραφέως ἢ πλάστου σχήματος, οἷον τυχόν ἢ ὅτι ὀργιζόμενον ἔγραψε διὰ τήνδε τήν αἰτίαν ἢ ἡρόμενον, ἢ ἄλλο τι πάθος ἐροῦμεν συμβαῖνον τῇ περὶ τοῦ ἐκφραζομένου ἱστορίᾳ [...].

¹²⁰ Für den vor dem Hintergrund der metapoetischen Aspekte zumindest methodisch verfehlt erscheinenden Versuch, das Epigramm auf eine Sizilienreise Claudians und eine dort erfolgte Autopsie der Gruppe zurückzuführen, Cameron (1970) 392–393. Siehe für die Intertexte und die Frage nach einer realen Existenz der Gruppe auch Ricci (1986).

Vielmehr scheint es sich hier um eine paragonale Qualifizierung des Dichters zu handeln. Dieser wird vor der Negativfolie des Bildkünstlers inszeniert, dem qua Medium im Gegensatz zum Dichter die Fähigkeit abgeht, seine *evidentia* um weitere Sinnesbereiche zu bereichern. Dabei handelt es sich im Kontrast zu den *tacitae... manus* des Bildkünstlers vor allem das Gehör, das in *carm. min.* 17 neben den bisher betrachteten taktilen Dimensionen aktiviert wird. Das Gedicht spricht den Rezipienten direkt an und fragt, ob dieser nicht sehe, wie die Mutter mit zitterndem Mund die Götter um Hilfe ersuche (*c.m.* 17, 9–10 *nonne vides...ut trepido genetrix invocet ore deos?*). Dabei ist diese illusorische Qualität des vom Dichter (!) evozierten Bildwerkes so groß, dass das visuell erfahrbare Detail des zitternden Mundes (*trepido...ore*) ihre Stimme evoziert. Dieses Ausgreifen der Beschreibungstechnik vom Visuellen in das Akustische wird deutlich in *invocet* markiert. Durch dieses Verfahren ergibt sich eine hohe sensorische Dichte der beiden Verse, da das Prädikat der Frage *vides* auf diese akustische Dimension des Rufens trifft. Dennoch bleiben beide Ebenen letztlich getrennt, da *videre* in der Junktur mit akustischen Phänomenen im vierten Jahrhundert keine starke Metapher darstellt,¹²¹ sodass die Lektüre zwar zwischen einer rein visuellen und einer akustisch angereicherten Qualität der Wendung zu oszillieren vermag, ohne dabei aber eine „synästhetische“ Metapher zu bilden.¹²²

Diese Aktivierung der von Dionysios παρακολουθοῦντα¹²³ genannten Umstände schafft der Dichter sowohl auf der emotionalen als auch auf der sensorischen Ebene. Er lässt für den Rezipienten einerseits die emotionalen Momente als Teil bzw. sogar textuelle Konstituenten der Gruppe auftreten, andererseits lässt er den Rezipienten aber den Vulkanausbruch und auch den Wind, der die Mäntel bewegt, supplementieren und die Mutter der Brüder die Götter anrufen „sehen“ und auch „hören“.¹²⁴

Diese pointierte Ambiguität findet sich dort auch in anderen Motiven im Gedicht¹²⁵ und zeigt sich so als Element der deskriptiven Technik Claudians, das sowohl

121 Catrein (2003) 46–47. Catrein führt als Beleg für die übliche Verwendung des Gesichtsinnes für Junktur mit nichtvisuellen Wahrnehmungen Augustin. *conf.* 54 an (*Ad oculos enim videre proprie pertinet. Utimur autem hoc verbo etiam in ceteris sensibus, cum eos ad cognoscendum intendimus. Neque enim dicimus: ‚audi quid rutillet‘, aut: ‚olefac quam niteat‘, aut ‚gusta quam splendeat‘, aut: palpa quam fulgeat‘: ‚videri‘ enim dicuntur haec omnia. Dicimus autem non solum: vide quid luceat‘, quod soli oculi sentire possunt, sed etiam: ‚vide quid sonet, vide quid oleat, vide quid sapiat, vide quam durum sit.‘).*

122 Vgl. die kritische Positionierung dieser Arbeit zum Begriff der Synästhesie in Kapitel 1.5.3.5.

123 Dion. Hal. *Lys.* 7,1. Vgl. Ps.-Demetr. *eloc.* 217 Γίνεται δὲ καὶ ἐκ τοῦ τὰ παρεπόμενα τοῖς πράγμασι λέγειν ἐνάργεια, οἷον ὡς ἐπὶ τοῦ ἀγροίκου βαδίζοντος ἔφη τις, ὅτι ᾤκισεν ἤκουστο αὐτοῦ τῶν ποδῶν ὁ κύππος προσιόντος, ὡς οὐδὲ βαδίζοντος, ἀλλ οἷόν γε λακτίζοντος τὴν γῆν.

124 Vgl. Ricci (1986) 232.

125 Exemplifiziert etwa in der Bemerkung, dass die Hand des Künstlers trotz identischer Züge bei den Brüdern die Einflüsse jeweils eines Elternteils auf die *forma* herausgearbeitet habe (21–22 *nam consanguineos eadem cum forma figuret, / hic proprior matri tamen fit, ille patri*).

für die Panegyrik als auch für poetischen Kleinformen des Dichters typisch und verwendbar ist.¹²⁶

Entlehnt ist diese Technik, mit dem ambiguen Status von Kunstwerken eine ästhetisch anspruchsvolle Rezeption zu erzeugen, letztlich v. a. der hellenistischen Literatur und dort im Besonderen der „ekphrastischen“ Epigrammatik,¹²⁷ die sich in ihren Ausdrucksformen, wie etwa an der in den lateinischen und griechischen Anthologien am Beispiel der Epigramme auf Myrons in der Antike berühmtes Bildnis einer Kuh nachverfolgen lässt, bis in die Spätantike (und dort etwa bei Ausonius) immer neuer Aktualisierungen erfreut.¹²⁸ Bei diesen die Deskription als überwiegenden textuellen Modus nutzenden Kleindichtungen geht es nur in den seltensten Fällen darum, eine Anschaulichkeit zu erzeugen, sondern sie zielen auf eine Verarbeitung des ästhetischen Reizes ab, der mit einer solchen Ambiguität einhergeht und so den Rezipienten mit Nachdruck auf diese Artifizialität stößt. Neben der hellenistisch-epigrammatischen Tradition ist besonders die Technik der Rezeptionslenkung durch einen Katalog von Fragen etwa in den *Silvae* des Statius ein wichtiger Prätext, während die gleichzeitige Beantwortung der zitierten Eingangsfrage in Richtung der Epigrammatik und ihrer virtuellen Frage-und-Antwort-Spiele einzuordnen ist.¹²⁹

Mit der Strategie Claudians, in *VI cos. Hon.* eine kompetente Exegetenfigur Deutungen des Repräsentierten anbieten zu lassen, betont Claudian also weniger das Dargestellte, sondern vielmehr das „Dazwischen“ in der Vermittlung zwischen Dargestelltem und dessen Deutung, sodass auch in dieser Stelle, wenn auch aus einer anderen Perspektive, die *ars* Claudians in Frontstellung befördert wird, die sich unter der paradoxen Junktur *simulacra...viva* (573–574) sublimiert.¹³⁰ In einer ähnlichen Oszillation befindet sich auch die *ignara virgo* als Fokalisator selbst zwischen Freude und Furcht (*gaudet metuens*) und dient so in gewisser Weise als Modellrezipient, der sich an der schaurig-schönen Ästhetik der ambiguen Gegenstände und ihrer von der *concordia discors* geprägten textuellen Erzeugung ergötzen kann.

Anders als im Falle der in der einleitenden Fallstudie (Kapitel 1.2) betrachteten Bergbauernfamilie (*Get.* 356–358), die von Claudian als Fokalisationsinstanz genutzt worden ist, um die numinöse Aura des *laudandus* aus einer tatsächlich naiven Fremdperspektive zu überhöhen, ist es dem Rezipienten im Falle der Beschreibung des *adventus* nicht möglich, eine solche Fremdperspektive auch nur zum Zwecke einer gelehrten Kommunikation einzunehmen. Eine gelehrte Kommunikation würde in diesem Rahmen den Einsatz verschleiender Fokalisation von Seiten des Dichters

¹²⁶ Guipponi-Gineste (2010) 335–336.

¹²⁷ Männlein-Robert (2007) 37–80.

¹²⁸ Vgl. zur Geschichte und Ästhetik dieser Epigrammsammlung Squire (2010).

¹²⁹ Vgl. Stat. Silv. 1,1, (*equus Domitiani*); 4,3 (*via Domitiana*). Beide Silven verweisen über diese Strategie nicht nur auf visuelle, sondern auch besonders auf akustische Phänomene. Zum Einsatz der Fragen mit Verben der Wahrnehmung (vormalig des Sehens) Guipponi-Gineste (2010) 335. Ein weiterer wirkmächtiger Prätext liegt vor in Hom. *Od.* 1,170 (τίς πόθεν εἰς ἀνδρῶν; πόθι τοι πόλις ἤδ' ἐ τοκῆς;).

¹³⁰ Guipponi-Gineste (2010) 362.

bedeuten, der die Einordnung eines beschriebenen Gegenstandes für den Rezipienten absichtlich erschwert. Dabei würde der Reiz dieser Kommunikation darin bestehen, die vom Text erzeugten Unklarheiten auflösen zu müssen. In dieser Hinsicht unterscheidet sich das Vorgehen Claudians elementar vom Einsatz textimmanenter Betrachterfiguren in früheren Texten.

Ein zweiter, kleiner Exkurs soll an dieser Stelle als Beispiel für dieses umrissene Vorgehen einer gelehrten Kommunikation über eine dem Rezipienten fremde bzw. neue Wahrnehmung dienen. Es stammt ebenfalls aus der panegyrischen Dichtung und findet sich in der 7. Ekloge des Calpurnius Siculus, die mit dem Hirten Corydon in dramatisierter Form eine komplexe Betrachterfigur präsentiert. Diese bietet in ihrem Status als Landbewohner eine *descriptio* kaiserlicher Spiele für ihren Freund Lycotas. Dabei fokalisiert sie über weite Teile von Calp. 7 in ihrem Vokabular und ihren Vergleichen einerseits für den textimmanenten (bäuerlichen) Rezipienten Lycotas und bietet dabei andererseits für den textexternen Rezipienten ein Entzifferungsspiel etwa bezüglich der beschriebenen Tierarten, der beschriebenen Architektur und deren Dimensionen. Gleichzeitig kann jedoch von einer doppelten Fokalisation gesprochen werden, da Corydon besonders gegen Ende der Ekloge zu einem sicheren und an technischen Details interessierten Beschreibenden wird,¹³¹ sodass von einer Spaltung in *experiencing* und *narrating focalisation*¹³² gesprochen werden kann.¹³³

Im Gegensatz zu dem bei Calpurnius beobachtbaren Vorgehen sieht sich der Rezipient bei Claudians Beschreibung des kaiserlichen *adventus* durch die gesamte Passage hinweg mit einer Fokalisation konfrontiert, die anstatt einer *ignara virgo* vielmehr eine *docta virgo* abbildet, die sich als durchaus kundig in Dichtung und Kunst zeigt, kann sie doch in ihren Fragen nicht nur den Gegenstand für den Leser evozieren, sondern dies in einer Weise tun, die sich des vollen Arsenal deskriptiv-panegyrischer Strategien bedient.

Damit zeigt sie sich als Fokalisationsinstanz, die den Text zwischen zwei Aspekten oszillieren lässt. Auf einer technischen Ebene zeigt sie sich insofern als *docta*, als sie sowohl in der Beschreibungstechnik als auch in der Blicklenkung ihre Kompetenz nachweist. Auf einer inhaltlichen Ebene erscheint sie jedoch als *ignara*, was die Herkunft und Identifikation der beschriebenen Charaktere betrifft.

¹³¹ Vgl. Calp. 7,47–53: *Balteus en gemmis, en illita porticus auro / certatim radiant; nec non, ubi finis harenae / proxima marmoreo praebet spectacula muro, / sternitur adiunctis ebur admirabile truncis / et coit in rotulum, tereti qui lubricus axe / impositos subita uertigine falleret ungues / excuteretque feras.*

¹³² Zu diesem narratologischen Begriffspaar, das das Vorhandensein zweier als distinkt wahrnehmbarer Fokalisationen über ein und dieselbe Figur innerhalb einer Narration berücksichtigt, De Jong (2014) 65–68.

¹³³ Das Gedicht, das von der Mehrheit in die neronische Zeit datiert wird (Karakasis [2016] 1 Anm. 1), beschreibt etwa das Amphitheater als gleich einem Tal, das von Wäldern umschlossen ist (*qualiter haec patulum concedit uallis in orbem / et sinuata latus resupinis undique siluis / inter continuos curuatur concaua montes*), die Form der Arena als Ei (*sic ibi planitiem curuae sinus ambit / harenae et geminis medium se molibus alligat ouum*) und die als Ornamente diente als gleich große wie die hiesige Pflugschar (*et erat, mihi crede, Lycota, si qua fides, / nostro dens longior omnis aratro*).

Diese selbstreferentielle Herausforderung des Rezipienten durch die *virgo*, die der Dichter als Instanz der Fokalisation einsetzt, lässt sich besonders kondensiert in der abschließenden Bemerkung des Dichters fassen, dass sie mit dem Finger darauf zeigt, dass der Vogel der Iuno vielfarbige Helmbüschel ziere, und, dass Seide sich unter den Rüstungen der Pferde kräusle (*VI cons. Hon. 575–577 pollice monstrat, quod Iunonia... ales, quod... crispentur serica*).

Die *ignara virgo* dient Claudian damit als ein Instrument, den Text auf zwei Ebenen zu gestalten: Claudian kann, wie bezüglich der in dieser Fallstudie bisher untersuchten Texte gezeigt werden konnte, durch die komplexe Gestaltung der Deskription in innovativer Weise panegyrische Ziele verfolgen, die den *adventus* des Honorius in einem verbalen Kunstwerk evoziert, welches das Staunen (*VI cos. Hon. 565 mirari*) zu einem zentralen ästhetischen Konzept macht. Darüber hinaus kann Claudian durch den Einsatz der entfremdenden Fokalisation die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf ebendiese Innovation in der Beschreibung lenken. Damit dient die in der Passage beobachtete Oszillation sowohl der Immersion durch die ästhetische Wirkung der beobachteten textuellen Strategien als auch der Eröffnung eines meta-poetischen Diskurses zu Claudian Selbstverständnis als Dichter, der im Falle seiner Inszenierung des *adventus* zu einem Künstler wird, der seinen Gegenstand in komplexer Weise zu repräsentieren vermag.

Diese Freude an der Kunstfertigkeit und die damit einhergehende Vortäuschung von Unwissen der *ignara virgo* inszeniert Claudian nicht nur in *VI cons. Hon.*, sondern in ähnlicher Weise auch anhand der Entführung Proserpinas durch die gerissene (*callida*) Liebesgöttin in *rapt. 2,220–225*:

<i>Prima Venus campos Aetnaeaeque rura maligno</i>	220
<i>ingerit affatu. Vicinos callida flores</i>	
<i>ingeminat meritumque loci velut inscia quaerit</i>	
<i>nec credit, quod bruma rosas innoxia servet,</i>	
<i>quod gelidi rubeant alieno germine menses,</i>	
<i>verna nec iratum timeant virgulta Booten.</i>	225

Als erste suggeriert Venus die Felder und die Landschaft des Aetna	220
in verstellter Rede. Gerissen betont sie wiederholt die Nähe der Blüten	
und erfragt die Schönheit des Ortes, als sei sie unkundig, ja glaubt nicht,	
dass ein unschädlicher Winterfrost die Rosen am Leben erhält,	
dass die kalten Monate erblühen von einer Saat, die ihnen fremd ist,	
und dass die Frühlingshecken nicht fürchten den Zorn des Bootes.	225

Die sehr engen syntaktischen Parallelen in *monstrat, quod...quod* (*VI cons. Hon. 574–577*) und *nec credit, quod...quod, nec (rapt. 2,223–225)*, aber auch die inhaltliche Gemeinsamkeit der paradoxen Qualitäten von zum Kunstwerk verstellten Panzerreiter einerseits und sizilischem *locus aemonus* andererseits zeigen, dass Claudian in beiden Fällen die Täuschung betont, die der jeweiligen Aussage zugrunde liegt. Diese Zurschaustellung der Täuschung ist dabei durch den Bruch in der Fokalisation so offensiv markiert, dass eine weitere Doppelbödigkeit naheliegt, die auch die Rezeptionshal-

tung zeitgenössischer Betrachter einer solchen Prozession grundsätzlich problematisiert.

Entgegen der Einschätzung M. Dewars, der in der *virgo* eine ungebrochen naive Betrachterfigur sieht, deren Charakteristik strikt von anderen Wahrnehmungsdispositionen und damit auch demjenigen des höfischen Rezipientenkreises zu trennen sei,¹³⁴ scheinen die in diesem Kapitel beobachteten von Claudian textuell inszenierten Brüche zu groß für eine solch konsequente Trennung. Vielmehr scheinen sie besonders vor dem Hintergrund der bisher beobachteten Phänomene von Oszillation und Ambiguität innerhalb der Poetik Claudians auch einer Kommunikation mit dem gelehrten Rezipienten zu dienen, der so selbst aufgefordert wird, seine Wahrnehmung und deren Erzeugung durch den Dichter zu hinterfragen und zu evaluieren.

2.5 *Lusus Troiae* und *lusus poeticus*

Eine in besonderer Weise verdichtete Nutzung der Oszillation als textueller Strategie bietet der letzte Einsatz der Deskription in *VI cons. Hon.* mit der Beschreibung der *ludi* anlässlich des triumphalen Einzuges des Honorius in Rom. Zu diesen *ludi* gehört auch ein *lusus Troiae* (621–639), dessen Motivik und Webemetaphorik¹³⁵ und die Verarbeitung des vergilischen Hypotextes (*Aen.* 5,545–603) ihn zu einem Musterbeispiel von Claudians Beschreibungstechnik macht, die sowohl immersive als auch selbstreferentielle Strategien aufweist. Dieser Fokus auf dem repräsentativen Status der Gegenstände, der in den vorangehenden Untersuchungen zu Eridanus, der Schlachtbeschreibung und dem *adventus* beobachtet werden konnte, liegt in dieser Passage gleich auf mehreren Ebenen vor. Schon im vergilischen Original (*Aen.* 5,545–603) sind die sogenannten Trojaspiele eine Repräsentation eines Rituals, das anhand einer festen Choreographie einen Waffentanz inszeniert, der wiederum selbst Kampfhandlungen symbolisieren soll. So ergibt sich bereits beim vergilischen Vorbild eine Repräsentation auf zweiter Stufe. Indem Claudian diese wiederum selbst zum Hypotext seiner eigenen Darstellung macht, schafft er eine Repräsentation auf dritter Stufe. Daher ergibt sich, wie auch schon bei der ovidisch inspirierten Eridanusepisode, eine Verschachtelung der textuellen Ebenen, die in prägnanter Weise Claudians Schaffen als Dichter hervorhebt. Im Folgenden soll daher untersucht werden, wie Claudian die Oszillation zwischen dem vergilischen Vorbild und seiner eigenen Umsetzung des Motivs gestaltet. Zu diesem Zweck soll nun zuerst die Passage (*VI cos. Hon.* 621–639) auf ihre Interaktion mit Vergil untersucht werden:

¹³⁴ Dewar (1996) 376: „here the young girl’s apprehension should be seen as part of her general *naïveté* and is not to be imagined as the reaction of the rest of the audience to the procession.“

¹³⁵ Zum *lusus Troiae* als Webebewegung Scheid/Svenbro (1996) 35–49, Guipponi-Gineste (2010) 114, zur Bedeutung für die Aeneis Curtis (2017) 232–234, zu Aspekten der Historisierung des Rituals Baudy (1980).

<i>haec et belligeros exercuit area lusus,</i>	
<i>armatos haec saepe choros, certaue vagandi</i>	
<i>textas lege fugas inconfusosque recursus</i>	
<i>et pulchras errorum artes iucundaue Martis</i>	
<i>cernimus. insonuit cum verbere signa magister,</i>	625
<i>mutatos edunt pariter tot pectora motus</i>	
<i>in latus adlisis clipeis aut rursus in altum</i>	
<i>vibratis; grave parma sonat, mucronis acutum</i>	
<i>murmur, et umbonum pulsu modulante resultans</i>	
<i>ferreus alterno concentus clauditur ense.</i>	630
<i>una omnis summissa phalanx tantaeque salutant</i>	
<i>te, princeps, galeae. partitis inde catervis</i>	
<i>in varios docto discurritur ordine gyros,</i>	
<i>quos neque semiviri Gortynia tecta iuveni</i>	
<i>flumina nec crebro vincant Maeandria flexu.</i>	635
<i>discreto revoluta gradu torquentur in orbes</i>	
<i>agmina, perpetuisque inmoto cardine claustris</i>	
<i>Ianus bella premens laeta sub imagine pugnae</i>	
<i>armorum innocuos paci largitur honores.</i>	640

Dieser Ort hielt daneben auch kriegerische Spiele ab,	
hier sehen wir oft bewaffnete Scharen, und eine Flucht,	
die einem festen Gesetz des Umherschweifens folgt,	
und keineswegs ungeordnete Wiederkehr und des Umherirrens	
ergötzliche Kunstfertigkeit und des Krieges angenehme Schau.	
Der Führer ließ mit einem Peitschenschlag die Zeichen erklingen,	625
und schon zeigten so viele Herzen veränderliche Bewegungen,	
den Schild in die Seite geschlagen oder dann wieder in die Höhe	
geschwungen. Dumpf erklingt der Reiterschild, der Klinge klares	
Klirren, und unter dem den Takt angehenden Schlag der Buckel	
wird die wiederhallende Einstimmigkeit des Eisens durch ein	630
gegenklingendes Schwert durchbrochen. Gemeinsam beugte sich	
die Formation nieder und so viele Helme, Kaiser, grüßen dich.	
Nach Aufteilung in die einzelnen Einheiten reitet man,	
gelehrsamer Ordnung folgend, in vielförmigen Bahnen,	
wie sie weder Gortynas Bauten für den halbmenschlichen Stier	635
noch die Fluten des Mäanders in häufiger Windung übertreffen.	
In getrenntem Tritt verwirbeln sich die Reihen in ihren Bahnen	
und Janus, der die Kriege mit unbeweglicher Angel auf immer	
hinter Schloss und Riegel hält, beschenkt unter des Kampfes	
frohem Anblick den Frieden mit der Waffen gefahrloser Zier.	640

Die Deskription der Spiele zeigt sich auf mehreren Ebenen als Repräsentation. Claudian inszeniert mit ihnen einen Höhepunkt nicht nur der beschriebenen Feierlichkeiten in der *storyworld* des Gedichtes, sondern auch für die Struktur des Gedichtes selbst, da sich an diese Szene nur noch die für die Konsulatspanegyrik üblichen *vota* (VI cons. Hon. 640–660) anschließen. In dieser Hinsicht dient die Deskription vor allem als Verstetigung des an sich ephemeren Charakters der anlässlich des Festaktes veranstalteten Waffenspiele. Andererseits zeigt auch diese Deskription – ähnlich wie

der Auftritt des Eridanus als Exeget seiner eigenen Ikonographie und Topographie im selben Gedicht (*VI cos. Hon.* 159–192)¹³⁶ – eine mehr als deutlich markierte und keinesfalls nur formale Verarbeitung der literarischen Tradition.

Im Gegensatz zu einem rein formalen Einsatz der Intertexte im Sinne eines Ornamentes, das lediglich eine Nutzung Vergils markieren würde, zeigt sich dabei aufgrund des bereits genannten, mehrfach gestaffelten Repräsentationscharakters (Krieg < Trojaspiel bei Vergil < Waffentanz bei Claudian) die Relevanz der Intertextualität. Die Forschung hat innerhalb der schieren Dichte des motivisch-intertextuellen Clusters als zentralen Hypotext den *lusus Troiae* im fünften Buch der Aeneis (5,545–603) herausgestellt und nachverfolgt, wie Claudian die Bestandteile der Szene für seine panegyrische Überhöhung des Honorius verarbeitet.¹³⁷

So ist die Perspektivierung der spätantiken Waffenspiele vor dem Hintergrund des vergilischen *ludus* ein geeignetes Instrument, den noch sehr jungen Honorius als Hoffnungsträger einer traditionsbewussten *iuventus* zu inszenieren, wie sie am anderen Ende des teleologischen Spektrums mit Ascanius als Begründer des *ludus Troiae* bei Vergil angelegt ist.¹³⁸ Dabei wird ebenso der reale Raum für den mythologisch-historischen Raum geöffnet, wie es auch im Falle der anderen bisher betrachteten Passagen (Eridanusepisode, Rückzug des Alarich, *adventus* des Honorius) festzuhalten war.

Es lassen sich jedoch noch weitere Aspekte beobachten, die für die vorliegende Arbeit von besonderem Interesse sind. Dabei handelt es sich um die Interaktion der Passage bei Claudian mit ihrem vergilischen Hypotext. Im Kern geht es um die Frage, wie sich Claudian gegenüber Vergil positioniert. Vor dem Befund, dass neben den grundsätzlichen motivischen Parallelen eine Vielzahl von mehr als augenfälligen Intertexten aus Vergil nachweisbar ist, muss hinterfragt werden, mit welcher Motivation Claudian sein Vorbild Vergil so stark in den Vordergrund rückt. Einen Ausgangspunkt für diese Fragestellung bilden die Ergebnisse zur Ästhetik und Poetik der Eridanus-Episode im selben Gedicht (Kapitel 2.1). Dort hat sich zeigen lassen, dass Claudian in einer intertextuellen Echokammer neben der Überhöhung des Kaisers auch seine eigene Einschreibung in die literarische Tradition zelebriert. Zu diesem Zweck nutzt er seine distanzierende Auseinandersetzung mit den ovidischen Intertexten, um in der Distanzierung seinen eigenen Beitrag zu betonen. Die Oszillation zwischen Ovids Erzählung des Phaetonmythos und der Verarbeitung durch Claudian ist dabei zentrales poetisches Mittel. Daher ist auch in diesem Fall besonders auf die inhaltliche Einbindung der Intertexte und auf Claudians Selbstinszenierung zu achten.

Um nachzuzeichnen, in welcher Weise Claudian seinen vergilischen Hypotext gleich auf mehreren Ebenen im Sinne einer forcierten *aemulatio* übertrifft, seien

¹³⁶ Vgl. die Analyse und Interpretation dieser Beschreibung in Kapitel 2.1 und 2.2.

¹³⁷ Guipponi-Gineste (2010) 112–118.

¹³⁸ Guipponi-Gineste (2010) 113–114.

eingangs die strukturellen und motivischen Parallelen nachgezeichnet: Beide Stellen werden mit einem Verweis auf den Aufführungscharakter eröffnet (*Aen.* 5,575–578; *cons. Hon.* VI 618–625). Daraufhin gibt ein Zeremonienmeister das Signal für die Vorführung (*Aen.* 5,579 *insonitque flagello*; *cons. Hon.* VI 625 *insonuit cum verbere*), im Anschluss wird die Choreographie des Waffenspiels beschrieben und schließlich das geordnete Chaos derselben mit anderen Phänomenen analoger Natur, vorrangig dem kretischen Labyrinth, verglichen.

Zentrales Motiv sind in beiden Passagen einerseits die Artifizialität der Repräsentation von Kampfhandlungen (Claud. *sub imagine pugnae* / Verg. *pugnaeque cient simulacra*) und andererseits die Verwobenheit von Gegensätzen, die sich in der von beiden Texten eingesetzten Gewebemetaphorik konkretisiert (Claud. *textas...fugas* / Verg. *texuntque fugas*). Dabei ist es durchaus signifikant, dass der Hypotext das Präsens (*texunt*) nutzt, während Claudian durch das vorzeitige Partizip *textas* eine bereits vorhandene Vorlage impliziert und so für einen kompetenten Rezipienten subtil seine Abhängigkeit von Vergil markiert.

Ein weiterer und wesentlicher Aspekt der produktiven Verarbeitung des Hypotextes liegt im Untersuchungsbereich der evozierten Sinneswahrnehmungen. Betrachtet man die einer eher ästhetischen Rezeption zuarbeitenden Phänomene, so lässt sich herausstellen, dass Claudian die sehr visuelle Ausrichtung des vergilischen Hypotextes erweitert, indem er die bei Vergil angelegten visuellen Stimuli nicht nur übersteigert, sondern gleichsam um die Evozierung anderer Sinnesbereiche erweitert. In diesem Sinne, und wie auch schon in der die Arbeit einleitenden Fallstudie (Kapitel 1.2) beobachtet, kann also der Behauptung Glovers, dass Vergil mit mehreren Sinnen arbeitet, Claudian aber nur male,¹³⁹ vehement widersprochen werden. Vielmehr scheint es (zumindest in dieser Passage) genau andersherum zu geschehen:

Während Vergil die Ansprache des akustischen Sinnesbereichs im Signal des Zeremonienmeisters Epytides (*signum clamore paratis [...] longe dedit insonitque flagello*) zwar anlegt, diesen Sinnesbereich jedoch (bis auf das eher unspezifische *vocati*) nicht weiter ausbaut, widmet Claudian dem akustischen Bereich des *spectaculum* immerhin drei Verse (VI *cons.* 625–627), um dem Rezipienten eine Erfahrung der Geräuschkulisse zu ermöglichen. Dies erzeugt er jedoch nicht nur über die Evozierung einzelner akustischer Wahrnehmungen, sondern zusätzlich auch eine hohe sensorische Dichte über mehrere, den akustischen v.a. mit dem haptischen Bereich verbindenden Junktoren innerhalb eines Trikolons. Der Reiterschild „klingt dumpf“

139 Glover (1901) 224: „Virgil’s method is that of suggestion; it is that of appeal to the heart, and it requires something from the reader, as music does from the listener. Claudian on the other hand leans more to painting than to music, appealing rather to the eye. Thus he lingers fondly over his work, seeking to bring before the eye the presentment of his conception by massing colour upon colour, making his picture splendid as one of Honorius’ toilets. The reader sees in Claudian’s case and feels in Virgil’s.“ Vgl. die Zustimmung bei Cameron (1970) 269.

(grave...sonat),¹⁴⁰ in einer Antithese erklingt die Schwertklinge mit einem *acutum* / *murmur* („spitzer Schlag“), schließlich werden die Schläge in einem Gesamteindruck aus haptischen (*pulsu*, *ferreus*) und akustischen Informationen (*resultans*, *concentus*) verdichtet. Gleichzeitig besitzen diese Wörter auch eine visuelle Komponente. Wie Aristoteles lehrt, wird u. a. die Bewegung von mehreren Einzelsinnen als Gesamtwahrnehmung rezipiert.¹⁴¹ An dieser Stelle ergeben sich dabei keine für den Rezipienten harten „synästhetischen“ Metaphern, da sowohl *grave* als Bezeichnung einer Tonhöhe gebräuchlich ist,¹⁴² als auch *acutum* in Junktoren mit dem akustischen Sinnesbereich etabliert ist.¹⁴³ Vielmehr wird die Gesamtwirkung durch die verdichtende Ballung der einzelnen Sinnesbereiche auf engstem Raum erzeugt.

Als nächster Schritt ist zu betrachten, inwieweit eine solche Verdichtung sich auch in einer verwobenen Syntax fassen lässt. Dabei ist v. a. der Einsatz der doppelten, weil in einer explizit markierten *aemulatio* eingesetzten, programmatischen Gewebemetaphorik (Claud. *VI cos. Hon.* 623 *textas...fugas* / Verg. *Aen.* 5,593 *texuntque fugas*) zu untersuchen.

Betrachtet man die *leptologia*, also die Ausbreitung einzelner Details, der Deskription bei Vergil, so lässt sich dieser Aspekt besonders gut nachvollziehen:

inde alios ineunt cursus aliosque recursus
aduersi spatiis, alternosque orbibus orbis
impediunt pugnaeque cient simulacra sub armis; 585
et nunc terga fuga nudant, nunc spicula uertunt
*infensi, facta pariter nunc pace feruntur.*¹⁴⁴

Darauf beginnen sie mal Lauf und mal Rücklauf,
 gegeneinander aufgestellt, und schließen wechselnd Kreise
 mit Gegenkreisen ein, bieten unter Waffen vorgetäuschten Kampf: 585
 nun entblößen sie flüchtend den Rücken, nun neigen sie die Lanzen
 zum Kampf, nun reiten sie nach Friedensschluss gemeinsam einher.

Die Stelle zeichnet sich durch eine parallele Gestaltung und eine eher parataktische Anlage aus (*alios...cursus aliosque recursus*; *nunc nudant, nunc...vertunt, nunc...feruntur*), deren Antithesen (bis auf die Juxtaposition von *orbibus orbis*) rein inhaltlich sind. Dem gegenübergestellt sei die Verarbeitung des Motivs bei Claudian:

¹⁴⁰ Vgl. die Unterscheidung verschiedener Tonhöhen in Cic. *nat. deor.* 2,146: *vocis genera permulta, canorum fuscum leve asperum grave acutum flexibile durum quae hominum solum auribus iudicantur*. Die Juxtaposition von (*sonus*) *gravis* und *acutus* findet sich in Hor. *ars* 348–350: *nam neque chorda sonum reddit quem volt manus et mens, / poscentique gravem persaepe remittit acutum, / nec semper feriet quodcumque minabitur arcus*.

¹⁴¹ Vgl. die Ausführungen in Kapitel 1.5.3.5.1.

¹⁴² Catrein (2003) 141–142 mit Belegen.

¹⁴³ Catrein (2003) 140.

¹⁴⁴ Verg. *Aen.* 5,583–587.

*armatos hic saepe choros, certaue vagandi
 textas lege fugas inconfusosque recursus
 et pulchras errorum artes iucundaue Martis
 cernimus.*¹⁴⁵

Während also die Reiterspiele bei Vergil in einem eher parataktischen Duktus einer Beschreibung unterzogen werden und die Aufmerksamkeit des Rezipienten in dieser Weise in einer gleichförmig wogenden Bewegung geführt wird, sorgt die beinahe schwindelerregende Ausgestaltung der Lexik, der Syntax und des Versbaus für eine textuelle Nachahmung des eigentlichen Rituals. Mit *inconfusosque* nutzt Claudian eine doppelte Verneinung, die nicht nur durch ihre Länge im Vers (immerhin vier Längen), sondern auch aufgrund ihrer absichtlichen Komplexität den Rezipienten herausfordert. Es finden sich weiterhin Juxtapositionen von Gegensätzen (*certaue vagandi* / *textas lege fugas*). Zu diesem Zweck sorgen Syntax und der Versbau anhand der übersteigerten Verdichtung der inhaltlichen Antithesen (*certaue vagandi...lege, errorum artes*) für eine ungleich komplexere und herausfordernde Wahrnehmung, sodass die explizit eingesetzte Metapher des Gewebes umso konsequenter eingesetzt erscheint.¹⁴⁶ Die Phrase *pulchrae errorum artes* konkretisiert diese produktionsästhetische Kategorie dabei explizit, da sie ganz paradigmatisch über den Verweis auf die *artes* die ästhetischen Qualitäten der paradoxen Oszillation zwischen Ordnung und Chaos hervorhebt.

Diese Beobachtungen zur intensivierten Erzeugung einer sensorisch dichten *storyworld* lassen sich am Versbau weiterverfolgen, der über seine Mittel das Geschehen für den Rezipienten im virtuellen Raum verortet. So ist v. a. die Evozierung visueller Eindrücke in hohem Maße von der Absicht gezeichnet, Bewegungen im (virtuellen) Raum „seh“- bzw. „hörbar“ zu machen. Die Bewegung des Waffentanzes sind dabei ein herausragender Aspekt des Versbaus, der das plötzliche Heranführen der Schilde an die Körper zu Anfang von Vers 627 mit *in latus* in Fronstellung markiert, um dann durch die Knappheit des absoluten Ablativs das Getroffensein der Flanken als punktuell Resultat und Schlaglicht inmitten der in ihrer Regelmäßigkeit verwirrenden Bewegungen, der *certa lex vagandi*. In Antithese folgt direkt das in identischer Stellung im Vers wiederholte vergilische *rursus*, das jedoch über *aut* angeschlossen wird und so ein räumlich gefasstes Oszillieren signalisiert, d. h. die nur momenthaft beobachtbare Stellung der Schilde an der Seite der auftretenden Gewappneten. Der Ausschlag dieser Oszillation wird als solcher noch deutlich markiert, indem die Schilde zum Versende *in altum* wandern, um in Enjambement dann, in der Höhe gelandet, resultativ im Schwingen (*vibratis*) evoziert zu werden.

¹⁴⁵ Claud. *VI cons.* 622–625.

¹⁴⁶ Eine Überforderung der Wahrnehmung durch überwältigende visuelle Eindrücke ist (auf Phänomene in der Literatur des 1. Jh. aufbauend) in der spätantiken Dichtung und v. a. bei Claudian ein beliebter Topos, vgl. *VI cons.* 51–52: *Acies stupet igne metalli / et circumfuso trepidans obtunditur auro*.

Weiterhin „durchdringt“ das „spitze Schlagen“ der Schwertklinge im Anschluss das Versende (*acutum / murmur*) und der eiserne Rhythmus des Taktes wird durch die alternierenden Schwertschläge auch im Versschluss abgeschlossen (*clauditur ense*). Im Resultat ergibt sich so gegenüber dem sehr geordneten und „geführten“ Blick im vergilischen Hypotext eine sehr eindrückliche, aber dabei auch poetologisch nutzbare Spiegelung des realen, dynamisch-oszillierenden Motivs.

Doch mit dem in Vers eingeführten Vergleich der Choreographie mit einem Labyrinth ist noch ein weiterer Aspekt für die Thematisierung der textuellen Oszillation von höchster Relevanz: In der *descriptio* der Spiele befindet sich bei Vergil in meta-poetisch relevanter Verschachtelung eine weitere *descriptio* des auch von Claudian evozierten kretischen Labyrinths. Vergil hat diesen Teil seiner *descriptio* über vier Verse konzipiert¹⁴⁷ und nutzt ihn als *mise en abyme* des eigentlichen Gegenstandes der Deskription. Dabei erzeugt er nachgerade ein Ausgreifen aus der Handlung der Aeneis in die kretische Mythenlandschaft, die er mit einer alexandrinischen Fußnote (*ut quondam...fertur*) deutlich als Zitat markiert. Demgegenüber spielt Claudian in seiner *aemulatio* auf die Stelle nur an und nutzt dabei auch ovidisches Vokabular¹⁴⁸. Weiterhin ergänzt er den *Labyrinthus* jedoch noch um den Mäander als weiteres, der *natura* (und den übrigen Flüssen des Gedichtes) näherstehenden Gegenstand des Gleichnisses.¹⁴⁹

Mit dem Mäander und dem kretischen Labyrinth ruft Claudian einen weiteren Hypotext für seine Beschreibungstechnik auf. Es handelt sich um die Erzählung der Errichtung des Labyrinths durch Daedalus, das von Ovid mit dem Mäander verglichen wird (*Met.* 8,159 – 168):

*Daedalus ingenio fabrae celeberrimus artis
ponit opus turbatque notas et lumina flexum
ducit in errorem variarum ambage viarum.
non secus ac liquidus Phrygiis Maeandros in arvis
ludit et ambiguo lapsu refluitque fluitque
occurrensque sibi venturas aspicit undas
et nunc ad fontes, nunc ad mare versus apertum
incertas exercet aquas: ita Daedalus implet
innumeras errore vias vixque ipse reverti
ad limen potuit: tanta est fallacia tecti.*

Daedalus, der für sein Genie in der Handwerkskunst berühmt war,
errichtet den Bau und verwischt die Spuren. Er führt die Augen

¹⁴⁷ Verg. *Aen.* 5,588 – 591: *ut quondam Creta fertur Labyrinthus in alta / parietibus textum caecis iter ancipitemque mille viis habuisse dolum, qua signa sequendi / frangeret indeprensus et inreameabilis error.*

¹⁴⁸ Die Bezeichnung des Minotaurus als *semivir* (*semiviri Gortynia tecta iuveni*) findet sich außer an dieser Stelle nur in Ovid *ars* 2,24: *semibovemque virum semivirumque bovem.*

¹⁴⁹ Claud. *VI cons.* 635: *flumina nec crebro vincant Maeandria flexu* M.-F. Guipponi-Gineste hat in diesem Kontext überzeugend darauf hingewiesen, dass dieses Bild des verworrenen Flusslaufs als Spiegel für die mäandrierende Reise des Honorius nach Rom eingesetzt wird. Guipponi-Gineste (2010) 115 – 116.

auf einen gewundenen Irrweg durch die Windung vieler Wege.
 Nicht anders als der klare Mäander durch phrygische Auen
 sich spielerisch windet und in uneindeutigem Fluss vor- und zurückfließt,
 indem er, sich selbst beegnend, die kommenden Wogen betrachtet.
 Mal treibt er seine unsteten Wasser zur Quelle, mal gegen das
 offene Meer hinaus: in dieser Art füllt Daedalus unzählige Wege
 mit endloser Strecke und konnte selbst kaum zurückkehren
 zur Schwelle. So groß war die Täuschung des Gebäudes.

Ovid nutzt seine Beschreibung des Mäanders als Gleichnis, um die Qualitäten des daedalischen Labyrinths zu evozieren. Dabei nutzt er die spezifischen Eigenschaften des Flusses, um die unübersichtliche Wegführung zu beschreiben, und stellt sich damit in eine umfangreiche Tradition: Seneca bezeichnet ihn als *poetarum omnium exercitatio et ludus* (epist. 104,15,7). Als relevante Eigenschaften des Mäander sind die unklaren Fließbeigenschaften (*nunc ad fontes, nunc ad mare...exercet aquas*) und der Verlauf des Flussbetts hervorzuheben (*Phrygiis Maeandros in arvis / ludit*), die eine Orientierung im Raum erschweren. Gleichzeitig ist auch der ovidische Text schon metapoetisch zu lesen.¹⁵⁰ Darauf deuten mehrere Signale auf diese Diskursebene hin. So ist Daedalus in Ovids Metamorphosen der prominente Archeget der Handwerkskunst, und eröffnet so schon zu Beginn der Passage diese Deutungsebene für den Rezipienten.¹⁵¹ Weiterhin führt Daedalus die *lumina* in die Irre, d. h. die Augen werden durch den Verlauf des Labyrinths überfordert.¹⁵² Da dieses Labyrinth bei Ovid nur vom Dichter evoziert wird, wird der Rezipient so auch auf die ästhetische Qualität dieses Vergleichs verweisen. Diese metapoetische Ebene wird dann auch in der Beschreibung des Flusses weitergeführt, in welcher die Bewegung des Mäander als Spiel bezeichnet wird (*ludit*). In der Folge verdichtet Ovid die verwirrenden Eigenschaften des Flusses in Begriffspaaren, die zueinander in einem Gegensatz stehen und eng syntaktisch verbunden werden (*refluitque fluitque; occurrens sibi venturas...undas*). Diese Ästhetik der Verworrenheit wird von Ovid schließlich in der Bemerkung überhöht, dass der Künstler sich beinahe selbst nicht mehr in seinem Kunstwerk hatte orientieren können (*vixque ipse reverti / ad limen potuit*). Aufgrund dieser beiden Faktoren – der ästhetischen Verdichtung der Komplexität des Labyrinths und des Einsatzes des Mäander als Gleichnis einerseits und der metapoetischen Relevanz der Stelle schon bei Ovid andererseits – zeigt sich diese Passage aus den Metamorphosen als zweiter Hypotext für Claudians Beschreibungstechnik wie auch für deren Thematisierung.

Damit nutzt Claudian die beiden Analogien des Labyrinths und des Flusses einerseits als Verweis sowohl auf die Verarbeitung des vergilischen und ovidischen Hypotexte als auch auf die in *VI cons. Hon.* global relevanten Motive der verworrenen

¹⁵⁰ Zur metapoetischen Relevanz des Daedalus im achten Metamorphosenbuch grundlegend Pavlock (1998).

¹⁵¹ Zum archetypischen Status des Daedalus Vollkommer-Glökler (2001).

¹⁵² Vgl. die Überforderung der Augen durch den Farbverlauf des Regenbogens in Ov. *Met.* 6,66: *transitus ipse tamen spectantia lumina fallit*.

Flussläufe und Wege. Claudian überträgt die bei Vergil hauptsächlich im Gleichnis stattfindende Verdichtung des Gewebemotivs (*Aen.* 5,588–590) *Labyrinthus in alta / parietibus textum caecis iter ancipitemque / mille viis habuisse dolum*) als ästhetisches Prinzip auf seine eigene Deskription. Aber im Gegensatz zu Vergil, dessen *descriptio* der Reiterspiele parataktischer und „übersichtlich“ geordnet ist, nutzt er die von Vergil liegengelassene Möglichkeit einer konsequenten sensorischen Evozierung des unentwirrbaren, aber doch geordneten Chaos.

Daher nimmt es nicht Wunder, dass Claudian die Qualität dieser Waffenspiele – und v.a. die Qualität deren dichterischer Repräsentation – besonders hervorhebt, wenn er davon spricht, dass weder der von Ovid schon metapoetisch verhandelte Mäander noch das aus dem vergilischen Hypotext bekannte kretische Labyrinth, mithin das Werk des archetypischen Künstlers Daedalus,¹⁵³ dieses Phänomen zu übertreffen in der Lage seien (*vincant*).

Schon bei Vergil sind Daedalus, seine Kunst und seine Biographie auf mehreren Ebenen eine Folie für die Motivik und Poetik der Aeneis, da sein Status als Flüchtling einerseits als Reflexion der Figur des Aeneas dient und seine Werke andererseits für Vergil als Dichterfigur als Folie dienen.¹⁵⁴ Durch die offensive und mit dem Hypotext in Wettstreit tretende Wiederaufnahme einer Metadeskription, hier von Waffenspielen aus der *Aeneis*, und damit verbunden der Einbindung eines Gleichnisses mit labyrinthischem, vergilischem und ovidischem Inhalt positioniert sich Claudian in dieser Reihe von mythischen und literarischen *artifices*. Diese reicht so aus dem mythischen Bereich über Vergil, der Daedalus in der Deskription der Tempelbilder von Cumae (*Aen.* 6,9–33) großen Raum als Künstlerfigur zuweist, und Ovid, der über den Intertext des *semiviri...iuuenci* und seine Verarbeitung des Schicksals des Daedalus in der oben besprochenen Metamorphosenstelle, aber auch im zweiten Buch der *ars amatoria* (2,19–98) eingespeist wird, zu Claudian.¹⁵⁵

Dass Claudian in seiner panegyrischen Epik auch einen Wettstreit mit Homer führt, zeigt sich explizit in seiner Synkrisis des Stilicho mit mythischen Heroen in *stil.* 1,97–106:

*Pallantis iugulum Turno moriente piavit
Aeneas, tractusque rotis ultricibus Hector
irato vindicta fuit vel quaesitus Achilli.
tu neque vesano raptas venalia curru
funera nec vanam corpus meditaris in unum
saevitiam; turmas equitum peditumque catervas
hostilesque globos tumulo prosternis amici;*

100

¹⁵³ Zur Metapoetik in der Deskription der Tempelbilder des Daedalus in *Aen.* 6 Wedeniwski (2006) 124–126.

¹⁵⁴ Zur Figur des Aeneas und seiner Beziehung zum Dichter Vergil Kofler (2003).

¹⁵⁵ Zu Künstlerfiguren als poetologische Folie die neue Studie Kailbach-Mehl (2020). Auf die Relevanz dieser mythologischen Künstlerfigur und dessen Auftreten bei Vergil, Ovid und Catull für die spätantike Dichtung wird im Abschnitt zu Ausonius (Kapitel 4) zurückzukommen sein.

*inferiis gens tota datur. nec Mulciber auctor
mendacis clipei fabricataque vatibus arma* 105
conatus iuvare tuos.

Des Pallas Kehle süßte am sterbenden Leibe des Turnus
Aeneas, und Hektor, mit rachsüchtigen Rädern geschunden,
gereichte zu Rache und zu Reichtum dem zornigen Achill.
Du aber trägst weder im Wagen eines Wahnsinnigen käufliche 100
Begräbnisse davon, noch richtest du gegen einen einzigen Leib
sinnlose Gewalt: Reiterschwadron und Schwärme von Fußvolk
und feindliche Haufen streckst du nieder am Grabe des Freundes;
den Toten wird ein ganzes Volk geopfert. Weder Vulcanus,
eines täuschenden Schildes Urheber, noch die von den Dichtern 105
ersonnenen Waffen unterstützten deine Leistungen.

Die Synkrisis dient natürlich vordergründig der Überhöhung Stilichos, der als besserer Heros inszeniert wird, ruft jedoch über die genannten Heroen (Achill und Aeneas) und die Anlage ihrer Evozierung die ihnen zugrundeliegenden kanonischen Epen *Ilias* und *Aeneis* auf. Dabei lenkt er die Aufmerksamkeit auf das Ende der beiden Epen und präsentiert so die Erfolgsgeschichte Stilichos umso mehr auf ihr glorreiches Ende verengt. Im Vergleich zu den ambivalenten Ausgängen der beiden Epen, die durch die Ansprache von Aeneas' Rache an Turnus (*Pallantis iugulum...piavit*) und der Auslösung Hektors (*quaesitus*) ganz klar auf die beiden Texte bezogen markiert werden und ein disruptives Ende markieren, kann Stilichos Walten als friedensbringender Anführer umso glanzvoller erscheinen.

Mit den beiden Epen ruft Claudian jedoch auch deren Dichter Homer und Vergil auf, um auch die eigene Rolle in der Verewigung Stilichos zu inkludieren.¹⁵⁶ Dabei wird der Rezipient analog zur Reihe Achill, Hektor und Stilicho auf der Seite der *laudandi* mit der Leerstelle in der Trias der *laudatores* konfrontiert, die mit Stilicho korrespondiert. Diese Rolle des Dichters wird, während die Überhöhung nun auf dem Übertreffen erdichteter Helden fußt, durch die Ansprache der vielleicht wirkmächtigsten Beschreibungen mit einer metaliterarischen Ebene noch weiter in den Vordergrund gerückt, nämlich der Waffenbeschreibungen in *Ilias* und *Aeneis*. Damit potenziert Claudian die bereits zweifach vorhandene metapoetische Ebene, indem er sich in die Riege von epischen Waffenschmieden einreicht. Allerdings gibt es für Claudian einen wichtigen Unterschied:

Der Stilicho in Claudians *storyworld* benötigte weder göttliche Waffen, die aktiv täuschen (*mendacis clipei*), noch diejenigen, die von Dichtern „hergestellt“ (*fabricataque vatibus arma*) worden sind. Mit Hephaistos/Vulcanus wird damit eine Künstlerfigur referenziert, die durch ihre Arbeit den Waffen eine täuschende Wirkung eingeben. Diese Fähigkeit zur Täuschung wird durch eine Enallage betont, durch welche

¹⁵⁶ Zum Verhältnis zwischen Dichter und *laudandus* anhand der wirkungsmächtigen Silven des Statius Rühl (2006), für Optatian und Konstantin Körfer (2019), zu Claudian Schindler (2009) und zuletzt Coombe (2018).

die täuschenden Eigenschaften vom *auctor* Vulcanus auf den Schild (*mendacis clipei*) übertreten. Dabei ist es gerade diese performative Markierung eines dichterischen Übertreffens, die die tatsächliche Rolle Claudians in der Erzeugung der *storyworld* hervorhebt. Claudian weist damit in *de consulatu Stilichonis* ein Bewusstsein für die Wirkung seiner Dichtung nach, welches daher auch für die in diesem Kapitel besprochenen Waffenspiele am Ende von *VI cons. Hon.* angenommen werden kann.

Die Verarbeitung des vergilischen Trojaspiels bei Claudian zeigt sich als in hohem Maße selbstbewusster Text, der mit Vergils Aeneis und Ovids Metamorphosen zwei wirkmächtige und zugleich stark metapoetisch lesbare Hypotexte bemüht. Die bei Vergil und Ovid angelegte Ästhetik des Verworrenen und Verdichteten, die mit der Motivik des Labyrinths herausgestellt wird, kann Claudian noch überhöhen, indem er das eher parataktische vergilische Waffenspiel mit den textuellen Strategien Ovids kombiniert. Vor allem im Bereich der Evozierung gleich mehrerer Sinnesbereiche übertrifft Claudian jedoch die beiden eher visuell orientierten Darstellungen Vergils und Ovids. Der spätantike Rezipient kann durch die textuellen Strategien erneut die Oszillation des Gedichtes vergegenwärtigen, welche die Konstitution des Textes auf mehreren Ebenen charakterisiert. So wird der Rezipient auf das Oszillieren des Textes zwischen Claudians Inszenierung und den vergilischen und ovidischen Hypotexten verwiesen. Ein weiterer Aspekt liegt damit verbunden in dem Wechsel zwischen immersiven und illusionsstörenden Momenten, die durch Lexik, Syntax und Versbau mal einer dichten Evozierung sensorischer Wahrnehmungen zuarbeiten und mal ihre Existenz als Intertexte aufzeigen. Gleichzeitig wechselt in diesem Kontext der Fokus immer wieder zwischen verschiedenen Sinnesbereichen. Besonders diese Qualität hebt Claudians Text über seine Hypotexte hinaus.

2.6 Die Stille durchbrechen: Die Transgression als Programm

Nachdem nun anhand verschiedener Instanzen der Deskription innerhalb von *VI cons. Hon.*, dem letzten datierbaren Werk Claudians, die virtuose Bandbreite in der Konzeption der *descriptio* durch den Dichter nachverfolgt worden ist, werden abschließend die beobachteten Aspekte in einem breiteren Rahmen für die Poetik des Dichters ausgewertet. Zu diesen Ergebnissen zählt, dass Claudian in einer produktiven Auseinandersetzung mit seinen Intertexten, zu denen v. a. Vergil und Ovid zählen, die Deskription und Metadeskription als Diskursraum einer überaus erfolgreichen *aemulatio* nutzt.

So spielt er im Falle der Eridanus-Episode (Kapitel 2.1) auf seinen Hypotext (die Metamorphosen Ovids) nur an und lässt sie listenhaft und intermedial gebrochen auf Mantel und Urne eines Flussgottes erscheinen. In seiner Inszenierung der Waffenspiele (Kapitel 2.5) nutzt Claudian Vergil und Ovid und übertrifft die beiden Hypotexte sogar, indem er deren eigene metapoetischen Aussagen zum ästhetischen Prinzip seiner eigenen Deskription erhebt. Neue Wege geht Claudian in seiner Strategie, die für *VI cos. Hon.* relevanten Schlachten (Kapitel 2.3) zu beschreiben, indem er das ei-

gentliche Schlachtgeschehen auslöst – ein Ausgreifen auf vergilische Kampfbeschreibungen, das Ende der *Aeneis* und die Phineus-Episode in den ovidischen Metamorphosen fungieren dabei als Referenzrahmen, der Claudians Akzentverschiebung auf die Deutung solcher Kampfergebnisse und ihre Inszenierung ermöglicht.

In der Analyse der einzelnen Passagen hat sich mit der Medialität eine weitere Diskursebene nachzeichnen lassen. Während die Eridanus-Episode (Kapitel 2.1) mit Mantel und Urne des Flussgottes eine intermediale Inszenierung der Phaetongeschichte vollzieht und so den ovidischen Hypotext in einer distanzierenden Weise einsetzt, ergibt sich an anderer Stelle (Kapitel 2.4) eine paradoxe Verkehrung des Verhältnisses von *ars* und *natura*: In der Beschreibung des kaiserlichen *adventus* eröffnet Claudian eine gelehrte Kommunikation mit dem Leser, die auf Techniken epigrammatischer und früherer panegyrischer Texte fußt. Dort nutzt er die Figur einer vermeintlichen *ignara virgo*, die als letztlich gelehrte Exegetenfigur im wahrsten Sinne des Wortes die lebendigen Panzerreiter zu einem intermedialen Kunstwerk macht.

Bezüglich der Deskriptionstechnik war weiterhin zu beobachten, dass sich die Dichtung Claudians keinesfalls in einer distanzierten Weise mit der literarischen Tradition auseinandersetzt, sondern die erzeugte *storyworld* vielmehr immer wieder in einer besonders hohen sensorischen Dichte evoziert. Zentraler Teil dieses Vorgehens ist der Einsatz einer Beschreibung, die oftmals gleich mehrere Sinnesbereiche abdeckt. Die von der Forschung immer wieder betonte Visualität von Claudians Dichtung hat sich als grundlegender, aber ganz intensiv durch die Evozierung anderer Sinnesbereiche angereichertes ästhetisches Konzept zeigen lassen.

Damit einher geht ein Zugriff auf die Texte, der einen aktiven Rezipienten fordert, der die Erweiterung und Transgression der *storyworld* in mythische, historische und literarische Räume nachvollziehen kann. Diese Forderung nach einem aktiven Rezipienten spiegelt sich im Einsatz textimmanenter Rezeptionsfiguren. So bietet Claudian mit der Inszenierung des besiegten Alarich (Kapitel 2.2.) eine Leserfigur, die als Negativfolie für Claudians Publikum dient. Auch in der Schlachtbeschreibung (Kapitel 2.3) werden die Soldaten zu Rezipienten einer Galerie von Beute, die ihnen von den gegnerischen Geten entgegengeworfen wird. Indem sie diese trotz deren immensen ästhetischen Wertes als schmerzhaftes Erinnerungen an den Kriegsgrund (vergilisch aufgeladene *monumenta doloris*) interpretieren, erweisen sie sich als kompetente Rezipienten. Dieser in den Texten modellhaft angelegte Leser wird von Claudian immer wieder auf die Artifizialität der von ihm evozierten Wahrnehmungen verwiesen und muss mithin zwischen den Polen der Immersion und Reflexion vermitteln.

Wie sich diese selbstreferentiell sichtbare, hörbare und greifbare Poetik in metapoetischen Äußerungen auch außerhalb von *VI cos. Hon.* äußert, wird im Folgenden untersucht.

Zu Beginn wird eine bisher nicht konsequent metapoetisch ausgewertete Stelle betrachtet, die sich vor dem Hintergrund der bisherigen Beobachtungen als in höchstem Maße relevant für die Betrachtung der Phänomene der Transgression erweist. Zur Beschreibung der Hochzeitsfeierlichkeiten in der Unterwelt des zweiten

Buches von *de raptu Proserpinae* nimmt Claudian das Fest zum Anlass, die in ungewohnter Situation befindliche Landschaft zu beschreiben:

*Rumpunt insoliti tenebrosa silentia cantus,
sedantur gemitus. Erebi se sponte relaxat
squalor et aeternam patitur rarescere noctem.
Urna nec incertas versat Minoia sortes,
verbera nulla sonant nulloque frementia luctu
impia dilatis respirant Tartara poenis.*¹⁵⁷ 330

Es durchbrechen ungewohnte Gesänge die schattige Stille,
das Seufzen wird beruhigt, des Erebus Starren lockert sich
aus eigenen Stücken und duldet das Aufhellen ewiger Nacht. 330
Auch schüttelt nicht die Urne des Minos unsichere Lose,
noch erklingen Hiebe; es atmet auf, vom Kummer befreit,
die schnaubenden Sünder unter der Aussetzung der Strafen.

Die Forschung hat bisher die Abhängigkeit der Passage von anderen epischen Unterweltsbeschreibungen bei Homer, Hesiod, Vergil, Lucan und Statius herausgestellt und als wesentliches ästhetisches Merkmal die Dichte paradoxer Wendungen hervorgehoben.¹⁵⁸ Diese äußern sich etwa in der Kontrastierung von Stille mit Lärm (*silentia cantus*), Helligkeit mit Dunkelheit (*rarescere noctem*) und Starre mit Entspannung (*relaxat / squalor*). Davon abgesehen ist die Stelle jedoch kaum mit der Poetik Claudians in Verbindung gebracht worden; in ihrem Kommentar spricht C. Gruzelier sogar folgendes Urteil aus: „It is all fairly standard stuff with a few bright turns of phraseology and imagery“.¹⁵⁹ Aus einer den metatextuellen Dimensionen zugewandten Perspektive spricht C. Coombe die Stelle in ihrem Kapitel zur „deceitful power of the poet“ v. a. in Hinsicht auf die Inszenierung der zum Ende von Buch 2 einkehrenden Harmonie und deren die Lesererwartung enttäuschende Negation im auf die Verzweiflung der Ceres fokussierten dritten Buch des Epos an. Dabei sieht sie das einleitende Prädikat *rumpunt* als Signal Claudians an den Rezipienten, dass dieser im Folgenden einen Bruch zu erwarten habe.¹⁶⁰

Tatsächlich ist die von dem starken *rumpunt* eröffnete Passage davon geprägt, eine intensive und mehrere Sinnesbereiche umfassende Evozierung der Unterwelt erzeugen zu wollen. Dies beginnt schon damit, dass das taktile *rumpere* in Junktur mit zwei den Hörsinn ansprechenden Begriffen verbunden wird. Der Gesang (*cantus*) „durchbricht“ die Unterweltsstille (*silentia*), die jedoch darüber hinaus noch mit dem Attribut *tenebrosa* um eine visuelle Komponente der evozierten Wahrnehmung er-

¹⁵⁷ Claud. *rapt.* 2, 329–334.

¹⁵⁸ Gruzelier (1993) 224–225, Ahlschweig (1998) 224–231.

¹⁵⁹ Gruzelier (1993) 225. Sie räumt jedoch ein, dass die „Silver poets“ den Leser mit ihrer Deskription stimulieren (224): „But it is typical of the Silver poets to twist the description into something which titillates the reader’s intellect and creates paradox.“

¹⁶⁰ Coombe (2018) 185–186.

gänzt wird: Der Gesang durchbricht die schattige Stille.¹⁶¹ Damit verbindet Claudian innerhalb eines einzigen, zu Beginn der Deskription stehenden und damit für diese fast schon programmatischen Verses gleich drei Sinnesbereiche und sorgt so für eine besonders hohe sensorische Dichte.

Die Junktur *silentia rumpere* indes ist seit der frühen Kaiserzeit etabliert und damit *per se* für einen kompetenten Rezipienten nicht mit einer großen Wirkmacht verbunden.¹⁶² Sie findet sich etwa bei Vergil (*Aen.* 10,63–64: *quid me alta silentia cogis / rumpere et obductum uerbis uulgare dolorem?*), Ovid (*Met.* 1,208 *Iuppiter hoc iterum sermone silentia rumpit*, 1,384–385 *rumpitque silentia voce / Pyrrha*) und Valerius Flaccus (3,509: *ingemuit Iuno tandemque silentia rumpit*, 5,649–650 *Non tulit haec animis quin longa silentia Pallas / rumperet inridens strepitumque minasque Gradivi*), ist jedoch in Lucans Nekromantie (6,728–729) erstmals auf die Unterwelt bezogen.¹⁶³

Dort findet das Durchbrechen der Stille allerdings dem Inhalt der Stelle entsprechend noch liminal zwischen Ober- und Unterwelt statt:

*perque cauas terrae, quas egit carmine, rimas
manibus inlatrat regnique silentia rumpit.*

Und sie [Erichto] kletterte durch die Kluft, die sie mit ihrem Spruch geöffnet hatte, die Manen an, durchbrach so die Stille dieses Reiches.

Während also die Erichto Lucans mit ihrem *carmen* die Grenze zwischen Ober- und Unterwelt (durch das weite Hyperbaton auch seh- bzw. hörbar im Vers) öffnet,

¹⁶¹ Ahlschweig (1998) 95 listet den Vers unter der Rubrik „Wahrnehmung von Geräuschen“.

¹⁶² Siehe Catrein (2003) 155 für eine Übersicht. Die früheste nachweisbare Instanz dieser Junktur liegt im Übrigen im Umkreis der bereits in diesem Kapitel (S. 97) untersuchten Passage bei Lukrez vor, wo das Echo als physikalisch erklärbares Phänomen mit den Geräuschen der mythischen Bewohner der *rura* (*Lucr.* 4,583: *adfirmant volgo taciturna silentia rumpi*) kontrastiert wird, die als Irrglaube abgetan werden, nichtsdestotrotz aber ausführlich nach dem Vorbild eines mythologisch bevölkerten *locus aemonus* thematisiert werden (*Lucr.* 4,580–589). Für den vorliegenden Kontext eines metapoetischen Diskurses zur Qualität von Dichtung ist die anschließende Bemerkung des Dichters interessant, die den Ohren der Menschen eine sensationslustige Leichtgläubigkeit (*Lucr.* 4,593–594 *ut omne / humanum genus est avidum nimis auricularum*) zuspricht. Das lukrezische Echo scheint damit für Claudian eine ideale Vorlage für eine Verarbeitung der eigenen vermittelnden Tätigkeit zwischen Rezipienten und vom Dichter geschaffener *storyworld*. Dieser Befund deckt sich hervorragend mit den Beobachtungen, die Coombe (2018) zum dichterischen Selbstverständnis Claudians getätigt hat. Die Plausibilität dieser Deutung ist umso größer, als Claudian innerhalb von *cos. Hon. VI* zweifach das Echo explizit thematisiert: Zum einen in einem Gleichnis, das das Wiedererwachen Roms mit dem Erwachen Delphis bei Apollons Rückkehr vergleicht (*cos. Hon. VI* 31–33: *tunc silvae, tunc antra loqui, tunc vivere fontes, / Tunc sacer horror aquis adytisque effunditur Echo / clarior et doctae spirant praesagia rupes*.) Dieses Gleichnis ist natürlich selbst metapoetisch aufgeladen. Weiterhin wird das Echo erneut in der Beschreibung der Feierlichkeiten zu Ehren des Honorius aktualisiert und dies ebenso in der bei Ovid (*Met.* 3,358;380;387;493;501;507) üblichen Stellung (*cos. Hon VI* 617: *intonat Augustum septenis arcibus Echo*).

¹⁶³ Die Parallele wird in der systematischen, digital unterstützten Untersuchung von Claudians Interaktion mit Lucan in Coffee/Forstall (2017) nicht erwähnt.

durchbrechen die *cantus* der Hochzeitsgesellschaft Claudians die Stimmung und Anlage der Unterwelt selbst und aktualisieren dabei prägnant die literarische Unterweltstradition. Dabei stehen diese Gesänge in der Tradition des *carmen* des Orpheus in Ov. *Met.* 10,40 ff., die als Vorlage für das Motiv der Aussetzung von Strafen bei Claudian gedient hat, allerdings ohne die Negation der diese begleitenden sensorischen Wahrnehmungen.¹⁶⁴ Claudian reichert diese Suspension der regelhaften Ereignisse in der Unterwelt durch eine Vielzahl sensorischen Wahrnehmungen an, die gerade in ihrer Negation eine gesteigerte Wirkmacht zu entfalten vermögen.¹⁶⁵

Dabei zeigt sich die von Claudian entworfene Situation als Spiegelung seines eigenen dichterischen Vorgehens: Wie auch die (übliche) Handlung in der Unterwelt durch das Eingreifen der *insoliti...cantus* sistiert wird, „schiebt“ Claudian diese auf (*rapt.* 334: *dilatis...poenis*) und evoziert stattdessen Zustände und die mit diesen Zuständen einhergehenden Eindrücke aus mehreren Sinnesbereichen (*rapt.* 2,333–334: *verbera nulla sonant nulloque frementia luctu...respirant Tartara*), schafft so mithin *en passant* ein Abbild seiner eigenen Ästhetik und Poetik.

Der *cantus audax* in *rapt.* 1,3 ist, wie bereits im Einleitungskapitel angemerkt worden ist, ein Kristallisationspunkt für Claudians Selbstdarstellung und in vielerlei Hinsicht mit dem Bild des Durchbrechens einer brachliegenden Topographie verbunden. Eine solche Tradition findet sich bereits in einer ebenfalls durch die Junktur *silentia rumpere* qualifizierte Stelle bei Silius Italicus, dessen Relevanz für Claudian schon in den Ausführungen der einleitenden Fallstudie zur Alpenüberquerung Stilichos (Kapitel 1.2) betont worden ist:

Lydius huic genitor, Tmoli decus, aequore longo
Maeoniam quondam in Latias aduexerat oras 10
Tyrrhenus pubem dederatque uocabula terris.
isque insueta tubae monstrauit murmura primus
gentibus et bellis ignaua silentia rupit,
*nec modicus uoti natum ad maiora fouebat.*¹⁶⁶

Dessen Erzeuger war Lyder, Stolz des Tmolus, der über das weite Meer
 die Maeonische Jugend einst in die Gefilde Latiums übersetzt hatte 10
 und den dortigen Gegenden ihren Namen gegeben hatte: Tyrrhenus.
 Dieser zeigte auch als erster den Völkern das ungewohnte Dröhnen

¹⁶⁴ Ov. *Met.* 10.40–49. Auf die Abhängigkeit verweist Gruzelier (1993) 224. Nichtsdestotrotz ist die Orpheusgeschichte gerade in ihrer Anabasis (bes. *Met.* 10,53–54 *carpitur adclivis per muta silentia trames, / arduus, obscurus, caligine densus opaca*) sehr stark in einen Diskurs über Wahrnehmungen und deren Negation bzw. sogar Verbot verwickelt und bietet sich umso mehr als Vorbild für Claudians selbstreferentielle Inszenierung an. Darüber hinaus ist Orpheus eine relevante metapoetische Identifikationsfigur Claudians in der praefatio von *rapt.* 2, wo dieser schon im ersten Versschluss auftaucht (*rapt.* 2 pr. 1: *Otia sopitis ageret cum cantibus Orpheus*).

¹⁶⁵ Zur Stille als poetischem Konzept in der lateinischen Epik Anzinger (2007). Zum Schweigen als poetologisch relevantem Thema bei Sidonius Apollinaris Hernández Lobato (2012).

¹⁶⁶ Sil. 5,9–14.

der Trompete und durchbrach so die untätige Stille der Kriege:
und nicht minder ambitioniert zog er den Sohn für Größeres heran.

Der mythische Ahnherr des Trasimennus, dessen zum Gewässer gewordene Erscheinung zu Beginn des 5. Buches Schauplatz der sich bald ereignenden Niederlage der Römer ist, wird hier als *inventor* der Kriegstrompete erwähnt,¹⁶⁷ die die „untätige Stille“ durchbrach (*ignava silentia rumpit*). Dabei wird, wie R. Cowan herausgestellt hat, Tyrrhenus zu einem (martialischen) Innovator einer idyllischen Landschaft.¹⁶⁸ Ebenso wird er aber auch befähigt, dieser erneuerten Landschaft ihren Namen (*vocabula*) zu geben und so die Topographie neu zu formen. Die gleichermaßen stark markierten *insueta...murmura* dienen dabei in Kombination mit dem Status des Tyrrhenus als Archeget als Marker für eine metapoetische Lesart¹⁶⁹ dieser zu Beginn des Buches stehenden Aitiologie, die das Vorgehen des Silius widerspiegelt, den historischen Schauplatz mit der einer anderen Gattungen zugewandten Narration des Schicksals des Trasimennus anzureichern.¹⁷⁰

Ein weiterer Hypotext für Claudians dichterische Selbstdarstellung innerhalb dieser Deskription liegt mit dem Bild der innovativen und gleichzeitig bahnbrechenden Seefahrt vor, das sich in der lateinischen Dichtung neben einer Verarbeitung in Cat. 64¹⁷¹ und der berühmten Verwendung in Verg. *Georg.* 2,50 (*ac prius ignotum ferro quam scindimus aequor*) am prägnantesten bei Valerius Flaccus verarbeitet findet.¹⁷² Dieses Bild der Seefahrt, die als innovativer Akt das unbefahrene Meer durchbricht, ist von Claudian gleich zweifach (*Get.* 1–19 und *rapt.* 1 *pr.* 1–12¹⁷³) verarbeitet und für die Qualifikation der eigenen Dichtung eingesetzt.

Dabei verdichtet das Proöm des *bellum Geticum* die bisher als relevant betrachteten Dimensionen am deutlichsten:

*Intacti cum claustra freti, coeuntibus aequor
armatum scopulis, audax inrumperet Argo*

¹⁶⁷ Vgl. Hygin. *Fab.* 274.

¹⁶⁸ Cowan (2009) 230–231.

¹⁶⁹ Cowan (2009) 231.

¹⁷⁰ Cowan (2009) verweist in diesem Kontext auf die *maiora* als poetologischen Begriff bei Verg. *ecl.* 4,1; *Aen.* 7,44–45; *Ov. fast.* 4,3. Die metapoetischen Implikationen dieser Figur, die als *non modicus voti* beschrieben wird, finden im Übrigen in der Geräuschlandschaft ihre Entsprechung.

¹⁷¹ Coombe (2018) 196 Anm. 24.

¹⁷² Zur Seefahrt als metapoetische Kategorie bei Claudian Gruzeliér (1993) ad loc.; Felgentreu (1999) 157–168; Ware (2004); Schindler (2005); Harrison (2017) 239–242; Schindler (2015) 32–34. Vgl. zum Durchbrechen als metapoetischem Bild einer Transgression Hinds (2013) 186–188.

¹⁷³ *Ast ubi paulatim praeceps audacia crevit / cordaque languentem dedidicere metum, / iam vagus irrupit pelagus caelumque secutus / Aegaeas hiemes Ioniumque domat.* Übers.: „Doch sobald der voranpreschende Wagemut gewachsen war / und das Herz die lähmende Furcht verlernt hatte, / durchbrach er schon umherschweifend die See und dem Himmel folgend / zähmte er die Seestürme der Aegäis und das Ionische Meer.“ Zu den autobiographischen Aspekten dieses Bildes zuletzt Harrison (2017).

Aeeten Colchosque petens, propiore periclo
omnibus attonitis, solus post numina Tiphys
incolumem tenui damno servasse carinam 5
fertur et ancipitem montis vitasse ruinam
deceptoque vagae concursu rupis in altum
victricem duxisse ratem; stupuere superbae
arte viri domitae Symplegades et nova passae
iura soli cunctis faciles iam puppibus haerent 10
*ut vinci didicere semel.*¹⁷⁴

Als der unberührten Wogen Enge, ein Meer bewaffnet mit
 zusammenprallenden Felsen, die kühne Argo durchstieß
 und sich aufmachte zu Aeetes und Kolchos, und die allzu nahe Gefahr
 alle vor Furcht lähmte, soll als einziger mit göttlicher Hilfe Tiphys,
 so sagt man, das Schiff nur unter kleinem Schaden gerettet haben 5
 und so des Berges uneindeutiges Hereinbrechen gemieden
 und nach Täuschung des umherwandernden Felsens Zusammentreffen
 das siegreiche Schiff aufs offene Meer geführt zu haben: es erstarrten
 die hochmütigen Symplegaden, gebändigt durch des Mannes Kunst,
 und verbleiben, die neuen Gesetze des Landes erdulnd, für alle Schiffe 10
 leicht befahrbar, sobald sie einmal die Niederlage gewohnt sind.

Die Stelle, die von C. Schindler als distanzierte Auseinandersetzung Claudians mit dem Mythos interpretiert worden ist, die Stilicho als besseren Tiphys inszeniert,¹⁷⁵ jedoch über das Lob des Stilicho¹⁷⁶ hinausgehend auch ganz klare metapoetische Signale aussendet, bietet schon zu Beginn das bekannte Motiv des Durchbrechens (*inrumpere*). Dies hat im Proöm bei Valerius Flaccus direkte verbale Parallelen (Val. Flacc. 1,4: *rumpere*) und wird hier mit dem Prädikat der *audacia* verbunden wird (Val. Flacc. 1,3: *ausa*).

Dabei lassen sich die Reaktionen der in den Versen beschriebenen Umgebung dieser Schifffahrt auch als ästhetische Reaktionen auf die Qualitäten eines solchen *audax cantus* und seine bahnbrechenden (*rumpere*) Dimensionen lesen: So sind alle entgeistert (*omnibus attonitis*) durch die Immanenz der (re-)präsentierten Gefahren (*propiore periclo*) der Symplegaden, die selbst schockiert sind ob der Ereignisse (*stupuere*) und welche durch die Kunstfertigkeit des Tiphys bezwungen sind. Indem dieser suggestiv als *vir* erneut angesprochen wird, öffnet sich die Kommunikation hin zu einer metapoetischen Ebene. Indem Claudian ihn allgemein gehalten als *vir* bezeichnet, deutet er auf eine allegorische Ebene der Seefahrtbeschreibung, die auf die Kunst des Steuermannes verweist (*arte*), sodass der Rezipient hinter dieser mytholo-

174 Claud. *Get.* 1–11.

175 Schindler (2015) bespricht die Stelle im Kontext ihrer Betrachtungen zur Frage, inwieweit Claudian den Mythen normative Kraft zuspricht. Dabei kommt sie zu dem Schluss, dass Claudian den Mythos als Instrument der panegyrischen Überhöhung der *laudandi* nutzt, spricht dabei aber kaum die metapoetischen Implikationen an.

176 Claud. *Get.* 11–14: *quod si ardua Tiphyn / navis ob innocuae meritum sic gloria vexit, / quae tibi pro tanti pulso discrimine regni / sufficient laudes, Stilicho?*

gischen Erzählung auf eine Programmatik künstlerischer Natur verwiesen wird: Steuermann und Künstler fallen in eins.¹⁷⁷

In diesem Kontext sind die Begriffe *attonitis* und *stupuere* durch ihre vergilische Verwendung in bekannten Passagen, die Chancen und Risiken künstlerischer Repräsentation thematisieren, als metapoetische Marker durchweg prädestiniert. So ist, um nur ein Beispiel zu nennen, der *stupor*, also die schiere Überwältigung und Überforderung der Wahrnehmung durch die Repräsentation, zentrale ästhetische Kategorie auch in der Betrachtung der karthagischen Tempelbilder durch Aeneas (*Aen.* 1,494–495 *Haec dum Dardanio Aeneae miranda uidentur, /dum stupet obtutuque haeret defixus in uno*).¹⁷⁸

In der Zusammenschau zeigt sich, dass Claudian in seinen paratextuellen *praefationes*, aber auch in seinem Kleinelpos *de raptu Proserpinae* die eigene Dichtung immer wieder mit dem Konzept des *rumpere* in Verbindung bringt. Dieses „Durchbrechen“ von Grenzen zwischen Ebenen ist dabei ein Motiv, das sich sehr gut mit den in den Kapiteln zu Claudians deskriptiver Technik beobachteten Phänomenen verbinden lässt. Dort haben sich anhand der Beschreibung des Eridanus (Kapitel 2.1), des Alarich (Kapitel 2.2), der Schlachten gegen die Geten (Kapitel 2.3), des kaiserlichen *adventus* (Kapitel 2.4) und der Waffenspiele im Rahmen der Siegesfeierlichkeiten (Kapitel 2.5) Strategien zeigen lassen, die auf eine Oszillation bezüglich Textualität, Medialität und Räumlichkeit abzielen. Als Urheber des *rumpere* inszeniert sich Claudian dabei nicht nur in den *praefationes*, sondern auch in diesen Texten selbst als selbstbewusster und innovativer Dichter, wenn er den Rezipienten dazu fordert, diese Überschreitung sowohl zu erfahren als auch zu evaluieren.

2.7 Fazit

Vor dem Hintergrund der in diesem Abschnitt durchgeführten Analysen an ausgewählten deskriptiven Passagen sowohl im mythologischen als auch panegyrischen Bereich der Dichtung Claudians lässt sich das *rumpere* als für Claudian zentrales Konzept identifizieren, das auf einer Vielzahl von Ebenen für einen Bruch und eine Transgression zu sorgen vermag. Dabei nimmt die Deskription mit ihren Strategien des textuellen Oszillierens eine zentrale Rolle ein. Die beobachtete deskriptive Technik ist dabei jedoch nicht monolithisch gefasst, sondern wird vom Dichter über Gattungsgrenzen hinausgehend variiert und eignet sich so, für einen kompetenten Rezipienten vielfältige Horizonte zu evozieren.

¹⁷⁷ Siehe für die Seefahrt als poetologische Metapher in Vergils *Georgica* Haß (2018).

¹⁷⁸ Auf diese Passage und ihre Relevanz auch für Ausonius wird zurückzukommen sein in der Besprechung von dessen Auseinandersetzung mit dem Wandbild im Triklinium des Zoilos und derjenigen in diesem Kontext paratextuell als Folie für den *Cupido cruciatus* genannten Unterwelt im 6. Buch der *Aeneis*. Zur Interaktion der beiden Stellen bei Ausonius vgl. die Ausführungen in Kapitel 4.1.

Die Deskription Claudians ist immer wieder durch zwei Aspekte angereichert, die einen weiteren Bruch herbeiführen: einerseits geschieht dies durch den produktiven Einsatz von Hypotexten, die sowohl als motivisch-strukturelle Folien als auch als deutlich markierte Intertexte neben einer Erweiterung der *storyworld* auch für deren Markierung als literarisches Konstrukt fungieren. Andererseits arbeitet Claudian mit metadeskriptiven Elementen, die das oben umrissene Handeln des Dichters bei der Erzeugung seiner Gewebe in den Vordergrund zu stellen vermögen.

Dies zeigt sich nicht zuletzt in der Varianz bezüglich des Einsatzes der sensorischen Dichte. Die Evozierung von Wahrnehmungen geht in allen Fällen über eine rein visuelle Ästhetik weit hinaus, legt jedoch je nach Kontext und Funktion der jeweiligen Passage Schwerpunkte v. a. auf den akustischen bzw. taktilen Bereich und durchbricht so die Grenze zwischen Realität und *storyworld*. Diese Transgression findet hinein in einen Bereich statt, der von Claudian in seiner *praefatio* zu *cons. Hon. VI* (Kapitel 1.5.2.7) als Traum präsentiert wird. Dieser Traum, dessen als solche erkennbaren Trugbilder – der Dürstende behält letzten Endes trotz aller Illusion dennoch trockene Lippen – für Claudian auf Dichter und Rezipienten einwirken, steht dabei als Metapher zur Verfügung, mit der die Transgressionen der Ebenen von Textualität, Materialität und Räumlichkeit inszeniert und in ihrer Artifizialität goutiert werden können.

3 Deskription und Literarizität im *liber Peristephanon*

In der vorangehenden Fallstudie (Kapitel 2) stand mit Claudian ein Dichter im Zentrum der Untersuchung, der sich an der Wende des vierten zum fünften Jahrhundert am weströmischen Kaiserhof bewegte und dort sowohl episch-panegyrische Texte als auch eine vielgestaltige Kleindichtung verfasste. Am Beispiel des Gedichtes auf den sechsten Konsulat des Kaisers Honorius (*VI cos. Hon.*) konnte nachverfolgt werden, wie Claudian die literarische Beschreibung nutzt, um zwei Ziele zu verfolgen.

Er bietet mit der sensorisch dichten Evozierung von Wahrnehmungen und dem gezielten Einsatz von textimmanenten Rezeptionsfiguren für den Rezipienten in einer ersten Perspektive die Möglichkeit, eine Immersion in die *storyworld* zu vollziehen. Dabei konnte herausgestellt werden, dass die evozierten Wahrnehmungen nicht nur visueller Natur sind, sondern auch andere Sinnesbereiche, prominent die der Akustik und Haptik, miteinbeziehen.

Das zweite Ziel besteht in gewisser Weise als Gegengewicht zur Illusionserzeugung im Verweis auf die Kunstfertigkeit des Dichters, die Claudian inszeniert, indem er sich über ein dichtes Netz intertextueller und intermedialer Bezüge zur literarischen Tradition positioniert. Weil diese Strategien der Beschreibung in den Texten nicht durchgängig eingesetzt werden, sondern diese auf den Ebenen der Textualität, Medialität und Räumlichkeit immer wieder umgestaltet und durchbrochen werden, wurde von dem Phänomen der Oszillation gesprochen.

In diesem Kapitel wird mit der Märtyrerdichtung des Prudenz ein anderer Kontext in den Blick genommen, um zu analysieren, ob und inwieweit sich die Oszillation der Texte auch in der Dichtung eines christlichen Literaten derselben Zeitstellung beobachten lassen können. Aus diesem Grund wird anhand dreier Texte aus dem *liber Peristephanon*, der *passio sancti Laurentii* (*perist.* 2), der *passio sancti Cassiani* (*perist.* 9) und der *passio sancti Hippolyti* (*perist.* 11), die Deskriptionstechnik des Prudenz untersucht.

Dabei wird mit dem Gedicht zu Ehren des hl. Laurentius (*perist.* 2) ein Gedicht in den Blick genommen, das aufgrund seiner Inhalte wie seiner formalen Gestaltung ein hohes Potenzial für eine Untersuchung der deskriptiven Technik zeigt. Weil es sich der Deskription zwar als narrativem Modus bedient, aber im Gegensatz zu anderen Stücken des *liber Peristephanon* (*perist.* 9; 11) keine Ekphrasis im engeren Sinne vollzieht, stand es bisher bezüglich seiner Beschreibungstechnik und den damit verbundenen poetologischen Diskursen in deren Schatten.¹ Der Hymnus bietet sich jedoch für den Auftakt der Untersuchung besonders an, weil in ihm nicht nur die Deskription eine

¹ Die Literatur zu den literarischen Gemälden in *perist.* 9 u. 11 ist umfangreich, zu den wichtigsten Publikationen gehören grundlegend Roberts (1993) sowie Kaesser (2002), (2009); Fielding (2014) und zuletzt Hershkovitz (2017).

zentrale Rolle in der Kommunikation der christlichen Inhalte spielt, sondern das Gedicht ebenso einen expliziten Diskurs über Wahrnehmung und Repräsentation führt. Dieser Diskurs zeigt dabei eine Aufmerksamkeit für Phänomene, die als textuelle Oszillation zu bezeichnen sind.

Mit den Gedichten zu Ehren des Cassian von Imola (*perist.* 9) und Hippolytus von Rom (*perist.* 11) werden zwei weitere Gedichte des Prudenz untersucht, deren Gestaltung ebenfalls ein hohes Interesse für Fragen der Wahrnehmungserzeugung, aber auch für solche der Textualität und Medialität des Märtyrerkultes nachweist. Beide Gedichte verweisen den Rezipienten auf ein Gemälde des Martyriums, das zum Ausgangspunkt einer Beschreibung der Ereignisse wird und so in einem engeren, der heutigen Definition nahestehenden Sinn ekphrastisch ist.² Diese Beschreibung zielt einerseits auf die Evozierung der Leiden beim Rezipienten ab, thematisiert jedoch, wie zu zeigen sein wird, immer wieder auch die eigene Natur als Dichtung.

In diesem Sinne sollen die drei Gedichte aus dem *liber Peristephanon* in ihren deskriptiven Darstellungsstrategien, aber auch in Bezug auf ihre Literarizität untersucht werden.

Diese Literarizität ist in den letzten Jahren in den Fokus der Forschung geraten, nachdem Prudenz über viele Jahrzehnte vor allem als Quelle für frühchristliche Adaptionen des Literaturbestandes und seine Rolle in der Inszenierung des Heiligenkultes betrachtet worden ist.³

A. Cullhed bescheinigt Prudenz eine Arbeit mit den statt gegen die literarischen Bestände, zeichnet ihn aber letztlich dennoch als Gegner der dichterischen (und materiellen) Repräsentation (543 „all fictional activity is demonized by Prudentius“).⁴ Aaron Peltari hat gezeigt, dass Prudenz sehr wohl auch den Einsatz von Fiktionalität als Mittel eines christlichen *worldmaking* nutzbar sieht, und verweist auf die positive Evaluation des Fiktiven bei Augustinus und Macrobius.⁵ Prudenz als Dichterfigur, der selbstbewusst mit der Tradition umzugehen weiß, liegt schon in der Studie von K. Thraede begründet,⁶ scheint jedoch erst in den letzten Jahren erneut als Perspektive zu erstarken.

Während die Prudenzforschung die Literarizität des Werkes so hervorgehoben hat, ist die Deskriptionstechnik und der Diskurs zur Wahrnehmung bei Prudenz bisher kaum untersucht worden. Die literarische Beschreibung wird zumeist unter dem Aspekt der Bezugnahme auf Kunstbeschreibungen auf solche Instanzen der Deskription verengt, die sich mit Bildmedien auseinandersetzen.⁷ In diese Richtung bewegt sich auch die Arbeit von P. Hershkowitz, deren Ziel eine Kontextualisierung des *liber Pe-*

² Für die Terminologie siehe Kapitel 1.5.1.

³ Zur Intertextualität bei Prudenz Malamud (1989); Lühken (2002). Zu Prudenz als Verbreiter des Heiligenkultes Roberts (1993).

⁴ Cullhed (2015) 520.

⁵ Peltari (2019) 226.

⁶ Thraede (1965).

⁷ Bertoniere (1985); Kaesser (2002).

ristephanon in der zeitgleichen Bildkunst Spaniens und Italiens ist.⁸ Obwohl diese Arbeit eine Abkehr von der Suche der Bilder im Text des Prudenz zu vollziehen versucht, geht sie für die Analyse jedoch immer noch sehr stark von einer Existenz der Bilder aus, wie Prudenz sie beschrieben hat.

In Weiterentwicklung des auf die Literarizität konzentrierten Ansatzes der letzten Jahre führt das folgende Kapitel eine Analyse deskriptiver Passagen auch außerhalb der bisher als ekphrastisch begriffenen Passagen durch und erweitert ebenso den Fokus auf deskriptive Strategien, die über das Visuelle hinausgehen. Dies geschieht, indem das im Kapitel zu Claudian angewandte Konzept der sensorischen Dichte für die Analyse dieser Passagen fruchtbar gemacht wird. Aber auch die Thematisierung der Kunstfertigkeit sowie die Selbstdarstellung der eigenen Dichterpersona sollen mit einem Fokus auf dem Phänomen der textuellen Oszillation betrachtet werden.

Bevor mit dem Laurentiushymnus die Analyse eröffnet wird, sollen hier kurz Leben und Werk des Prudenz umrissen sein.

Die Informationen zum Leben des Prudenz sind spärlich und kommen fast ausschließlich aus seinem eigenen Werk, genauer aus den im Rahmen der *praefatio* getätigten Aussagen. Er wurde im Konsulat des Salia (348)⁹ in der Tarraconensis geboren¹⁰ und begann eine Karriere als Anwalt,¹¹ in deren Folge er zum *praeses* der Tarraconensis und im Anschluss einer weiteren, jedoch unerwähnten Provinz ernannt¹² und später als Berater an den Kaiserhof in Mailand berufen wurde.¹³ Um 400 zog er sich aus seiner Tätigkeit zurück und lebte als christlicher Asket. Als *terminus post quem* für sein Ableben gilt die Redaktion und die Rahmung des Corpus mit Vor- und Nachrede durch den Dichter um 404/5.¹⁴ In diesem Zeitraum von etwa vier Jahren entstand ein umfangreiches und polymetrisches Werk, das der Dichter als christliche Lebensleistung betrachtete, die ihm den Weg in den Himmel bereiten sollte.¹⁵

Prudenz nutzte dabei seine intensiven Kenntnisse der literarischen Tradition, um die dogmatischen und (kirchen-)historischen Themen seiner Zeit in einem ästhetisch anspruchsvollen Gewand zu präsentieren. Er stützte sich dabei auf die Sprache und den Stil kaiserzeitlicher Autoren wie Vergil, Lukrez, Seneca und Horaz, was ihm bei Sidonius ein Jahrhundert später die Annäherung an Horaz¹⁶ und in der Horazausgabe Bentleys den Titel *Christianorum Maro et Flaccus* einbrachte,¹⁷ geht dabei jedoch weit

⁸ Hershkowitz (2017).

⁹ *Praef.* 24.

¹⁰ *Perist.* 2,537; 6,145.

¹¹ *Praef.* 13–15.

¹² *Praef.* 16–18.

¹³ *Praef.* 19–21.

¹⁴ Hershkowitz (2017) 16.

¹⁵ Fels (2011) 13.

¹⁶ Sid. *Apoll. Epist.* 2,94: *licet quaequam oluminal quorumpiam auctorum servarent in causis disparibus dicendi parilitatem: nam simili scientiae viri, hinc Augustinus hinc Varro, hinc Horatius hinc Prudentius lectitabantur.* Thraede (1965); Lühken (2002).

¹⁷ Bentley (1711) ad c. 2,2,15

über rein formale Reminiszenzen hinaus und setzt die Intertexte in christlicher *χρησις* („Nutzung“)¹⁸ produktiv ein.

Das Gesamtwerk des Prudenz lässt sich aufteilen in didaktische Hexameterdichtung, welche dogmatische Thematiken abhandelt (*Apotheosis*, *Hamartigenia*), einen Zyklus von den Tagesablauf begleitenden Hymnen (*liber Cathemerinon*), eine längere Versinvektive gegen den bekannten und der Tradition verpflichteten Senator Symmachus und seinen Versuch, den Altar der Victoria im Senat wiederherstellen zu lassen, den für die mittelalterliche Allegorese äußerst einflussreiche Kampf der Tugenden gegen die Sünden (*Psychomachia*) sowie eine Zusammenstellung von elegischen und hymnischen Gedichten auf christliche Märtyrer (*liber Peristephanon*).

In der letztgenannten Sammlung findet sich mit dem Hymnus für den hl. Laurentius (*perist.* 2) ein Gedicht, das die Martyriumsschilderung zum Anlass nimmt, die sinnliche Wahrnehmung und deren Bedingungen in einem christlichen Kontext zu thematisieren. Prudenz beschreibt in einer Mischung aus komischen Elementen¹⁹ und schrecklicher Anschaulichkeit die Folterung des stadtrömischen Märtyrers. Im Rahmen der Tätigkeit eines mit der Eintreibung von Steuern befassten *praefectus* ist Laurentius unter Zuhilfenahme christlichen Gedankengutes (v. 85–108) zuvor angehalten worden, die Kirchenschätze seiner Gemeinde für die Eintreibung der Steuer zu öffnen. Als dieser jedoch nach einer ausbedungenen Frist von drei Tagen nicht die erhofften Schätze, sondern die Armen, Bedürftigen und von Krankheit entstellten Mitglieder der Gemeinde vorführt (v. 141–312), die er als wahre Schätze der Kirche präsentiert, wird er Opfer einer besonders grausamen Folterung und Hinrichtung. Entkleidet und auf einen über einem Feuer errichteten Rost gefesselt, kann der Würdenträger jedoch durch die Kraft seines Glaubens bestärkt sowohl seine Folterknechte verhöhnen als auch eine Rede über die christliche Zukunft des paganen Rom (v. 413–484) halten.

Das gesamte Gedicht thematisiert vordergründig die Rolle des Hl. Laurentius bei der Beendigung paganer Kultpraktiken und der Etablierung einer christlich-römischen Gesellschaft. Dabei lässt Prudenz den Märtyrer selbst als Umdeuter der Romidee aus christlicher Perspektive auftreten. Diese dem Gedicht als inhaltliche Hauptachse innewohnende Auseinandersetzung mit Rom ist auch der Aspekt, den die Forschung zu *perist.* 2 in Einzelstudien bislang am intensivsten untersucht hat.²⁰

Hinzu tritt jedoch der von Prudenz in komplexer Weise betriebene und das gesamte Gedicht auf mehreren Ebenen durchdringende Diskurs über die Ambiguität von (letzten Endes literarisch erzeugten) Wahrnehmungen, der *perist.* 2 im Rahmen dieser Arbeit als äußerst relevant erweist und es gewissermaßen den Rahmen für die Un-

¹⁸ Gnllka (1993).

¹⁹ Der todesverachtende Witz des Heiligen bei Prudenz wirkte bis in Umberto Ecos „der Name der Rose“, wo er von William von Baskerville als *exemplum* für die Vereinbarkeit des Komischen mit dem Christentum angeführt wird.

²⁰ Buchheit (1971); Schmitzer (2011); Kuhlmann (2012). Der Aufsatz Mc Carthy (1982) hat die Rolle des *vapor* in *perist.* 2 als literarisches Motiv herausgestellt.

tersuchungen dieser Fallstudie zum *liber Peristephanon* abstecken lässt. Im Kern geht es dabei um die Frage, wie sich die christliche Wahrnehmung von einer nichtchristlichen unterscheidet, und in der Folge um diejenige, welche Rolle Prudenz den von ihm evozierten Wahrnehmungen und vorgenommenen Repräsentationen zuspricht.

Auf Grundlage der Beobachtungen zum Laurentiushymnus werden daher zwei bekannte Gedichte, *perist.* 9 für Cassian von Imola und *perist.* 11 für Hippolytus von Rom, erneut betrachtet, um die durch einen metapoetischen Diskurs angereicherte Deskription bei Prudenz als wesentlichen Anteil der innovativen Literarizität des Dichters und seiner Dichtung zu erweisen. Dieser auch die Deskription betreffend nachzuspüren, zeigt sich vor dem Hintergrund der neueren Publikationen zu Prudenz, die ihm eine dichterische und selbstreferentielle Existenz innerhalb eines literarischen Kontextes bescheinigen, als äußerst fruchtbar.

In diesem Kontext werden sowohl die Aspekte der Wahrnehmungsevozierung in der Deskription als auch deren metadeskriptive Reflexion betrachtet. Wie im Falle Claudians stellt dabei die Analyse des Einsatzes textimmanenter Rezeptionsfiguren ein wesentliches Instrument dar, um die vom Dichter entworfenen Dispositive zu untersuchen. Durch die Betrachtung der Transgression und Oszillation auf textueller, medialer und räumlicher Ebene lassen sich dabei im Falle von Prudenz Phänomene betrachten, die, wie gezeigt werden wird, trotz ihrer christlich-dogmatischen Darstellungsabsichten in hohem Maße selbstreferentiell sind. Durch die Betrachtung der deskriptiven Passagen sowie deren Reflexion wird ein Beitrag zur Erforschung des zugrundliegenden Verständnisses von Wahrnehmung und Repräsentation geleistet.

3.1 Die Programmatik verbrannten Fleisches

Den Ausgangspunkt der folgenden Untersuchungen bildet nun eine Passage des Laurentiushymnus, die aufgrund ihres Inhaltes und ihrer narrativen Einbindung stark programmatischen Charakter für das ganze Gedicht hat. Es handelt sich dabei um den Kommentar des Erzählers zur Sinneswahrnehmung der Menschen, die dem grausamen Tod des Laurentius beiwohnen. In der Beschreibung des Feuertodes des Laurentius unterbricht Prudenz die Narration der Handlung, um den Geruch des verbrannten Fleisches zu kommentieren (*perist.* 2,385–392):

*Quin ipsa odoris qualitas,
adusta quam reddit cutis,
diuersa utrosque permouet:
his nidor, illis nectar est.*

*Idemque sensus dispari
uariatus aura aut adficit
horrore nares uindice
aut mulcet oblectamine.*

Ja, selbst die Beschaffenheit des Geruchs selbst,
den die angesengte Haut verbreitet,
bewegt jeden Menschen in anderer Gestalt,
diesen ist er Gestank, jenen Nektar.

Dieselbe Sinneswahrnehmung, verändert
durch ungleichen Hauch, befällt die Nase
nun entweder als Rächer mit Grauen
oder umschmeichelt sie mit Vergnügen.

Betrachtet man den Kommentar des Prudenz zum Geruch des verbrannten Fleisches, so lassen sich einige Kernmotive herausarbeiten, welche auf drei Ebenen für die Interpretation von *perist.* 2 relevant sind. Diese Ebenen betreffen 1. den Inhalt, 2. die Präsentation dieses Inhaltes und 3. die vom Dichter markierten metadeskriptiven Aspekte, die sowohl die Qualität der Dichtung als auch die Involvierung des Rezipienten in die Interpretation ihrer ambigen Darstellungsstrategien thematisieren.

Erkenntnisse in diese Richtung hat bereits die Arbeit von A. Dykes erbracht, die eine aktive Rolle des Rezipienten für die Dichtung des Prudenz postuliert und deren Aufmerksamkeit für die Grenzen und Gefahren der Repräsentation hervorhebt, dies jedoch hauptsächlich für die *Hamartigenia* getan hat.²¹ Da eine solche Untersuchung für den *liber Peristephanon* bisher fehlt, muss vor dem Hintergrund dieser Erkenntnisse das oben umrissene Diskursfeld innerhalb des Laurentiushymnus analysiert werden.

Auf einer inhaltlichen Ebene kann der Passage zunächst die Rolle eines Reflexionsraumes für das für *perist.* 2 zentrale Motiv der von christlichen Werten neu ausgerichteten Wahrnehmung der Welt zugesprochen werden. Genauso, wie für Laurentius Bescheidenheit und treuer Glaube die neuen Reichtümer sind, wird der eigentlich für unermessliche Qualen stehende Geruch verbrannten Fleisches als *nectar* und *oblectamen* verstanden.

Damit bedient der Text zunächst ein Feld, das schon seit der Frühzeit der christlichen Literatur relevant ist, nämlich die Umdeutung der wahrnehmbaren Welt vor dem Hintergrund christlicher Werte. Im christlichen Bereich herrscht seit der Frühzeit ein Diskurs über die Wahrnehmung von Gerüchen, wobei dieser die Qualität derselben – egal, ob lebensweltlich als „gut“ oder „schlecht“ wahrgenommen – an ihrem Ursprung und Kontext misst.²² So werden pagane und dämonische Kräfte topisch als stinkend konnotiert, während die mit Gott in Verbindung Stehenden stets einen süßen Geruch ausstrahlen.²³ Dementsprechend äußert sich auch Prudenz im

²¹ Dykes (2011). Vgl. die Äußerungen zum aktiv geforderten spätantiken Leser bei Pelttari (2014) und jüngst Pelttari (2019).

²² Toner (2015); Harvey (2014).

²³ Vgl. den von Euseb. *Hist. Eccl.* 5,1,35 wiedergegebenen Brief zu den Märtyrern von Lyons, deren Beschreibung explizit auch ihren Geruch thematisiert: οἱ μὲν γὰρ ἰλαροὶ προήεσαν, δόξης καὶ χάριτος πολλῇ ταῖς ὄψεσιν αὐτῶν συγκεκριμένης, ὥστε καὶ τὰ δεσμὰ κόσμον εὐπρεπῆ περικεῖσθαι αὐτοῖς, ὥς

Falle der Idolatrie schuldiger Mitglieder der stadtrömischen Elite darüber, dass ein Sünder so stinke wie der Höllenschlund (*perist.* 2,288: *oletque ut antrum tartari*). Im Gegenteil wird aber etwa der Gestank und Zerfall, der bei christlichen Asketen der späten Kaiserzeit vorzufinden war, ebenso als Zeichen einer besonderen Nähe zum christlichen Gott gewertet.²⁴ Damit ist ein grundsätzlicher Diskurs über die richtige und falsche Wahrnehmung der Umwelt in der frühchristlichen Tradition ein etablierter Aspekt der Weltdeutung.

Jedoch würde eine Interpretation, die diese Bemerkungen des Erzählers als eine rein inhaltliche Spiegelung annimmt, die gewissermaßen nur das Hauptmotiv des Hymnus reflektiert, wesentlich zu kurz greifen. Vielmehr stößt Prudenz – und darin liegt ein zentraler Aspekt dieser Passage – den Rezipienten auf der formalen Ebene der Wortwahl schon zu Beginn seiner Ausführungen mit *odoris qualitas* auf das zentrale Problem der Vermittlung, indem er statt einer direkten Ansprache eines *odor* die *qualitas* desselben als Objekt der Aufmerksamkeit dieses Exkurses präsentiert, d. h. die „Beschaffenheit“ des „Geruchs, welche die verbrannte Haut verströmt“.

Bei dem Begriff der *qualitas* handelt es sich um ein dem philosophischen Diskurs entlehntes Konzept, das durch die Vermittlung Ciceros²⁵ den platonischen Begriff der ποιότης ins Lateinische übersetzt. Dieser wird wiederum von Sokrates im Theaitetos diskutiert:

Σκόπει δὴ μοι τόδε αὐτῶν· τῆς θερμότητος ἢ λευκότητος ἢ ὅτουοῦν γένεσιν οὐχ οὕτω πως ἐλέγομεν φάναι αὐτούς, φέρεσθαι ἕκαστον τούτων ἅμα αἰσθήσει μεταξὺ τοῦ ποιοῦντός τε καὶ πάσχοντος, καὶ τὸ μὲν πάσχον αἰσθητικὸν ἀλλ' οὐκ αἰσθῆσιν [ἔτι] γίγνεσθαι, τὸ δὲ ποιοῦν ποιόν τι ἀλλ' οὐ ποιότητα· ἴσως οὖν ἡ „ποιότης“ ἅμα ἀλλόκοτόν τε φαίνεται ὄνομα καὶ οὐ μανθάνεις ἀθρόον λεγόμενον· κατὰ μέρη οὖν ἄκουε. τὸ γὰρ ποιοῦν οὔτε θερμότης οὔτε λευκότης, θερμὸν δὲ καὶ λευκὸν γίγνεται, καὶ τᾶλλα οὕτω· μέμνησαι γάρ που ἐν τοῖς πρόσθεν ὅτι οὕτως ἐλέγομεν, ἐν μηδὲν αὐτὸ καθ' αὐτὸ εἶναι, μηδ' αὐτὸ ποιοῦν ἢ πάσχον, ἀλλ' ἐξ ἀμφοτέρων πρὸς ἄλληλα συγγιγνομένων τὰς αἰσθήσεις καὶ τὰ αἰσθητὰ ἀποτίκτοντα τὰ μὲν ποι' ἅττα γίγνεσθαι, τὰ δὲ αἰσθανόμενα.²⁶

Betrachte jetzt bitte diese ihrer Aussagen: Haben wir nicht festgehalten, dass sie den Ursprung der Wärme, der Weißheit oder von was auch immer in etwa so darlegen, dass ein jedes von diesen sich während der Sinneswahrnehmung zwischen dem Wirkenden und dem Leidenden bewege, und dass das Leidende etwas Wahrnehmendes, nicht aber eine Wahrnehmung werde, während das Wirkende zwar zu einem Wiebeschaffenen, nicht aber eine Beschaffenheit werde? „Beschaffenheit“ ist wahrscheinlich ein merkwürdiger Begriff, den du, weil er so abstrakt genannt ist, nicht verstehst. Höre es also in seinen Einzelteilen: Das Wirkende wird nämlich weder zu Wärme noch zu Weißheit, sondern zu einem Warmen oder zu einem Weißen und so weiter. Sicherlich erinnerst du dich noch anhand des vorher Gesagten, dass wir es so ausdrückten: dass nichts aus sich heraus existiere, eben auch nicht das Wirkende oder das Leidende, sondern dass durch das Zu-

νύμφη κεκοσμημένη ἐν κροσσωτοῖς χρυσοῖς πεποικιλμένοις, τὴν εὐωδίαν ὁδωδότες ἅμα τὴν Χριστοῦ, ὥστε ἐνίους δόξαι καὶ μύρω κοσμικῶ κεχρίσθαι αὐτούς.

²⁴ Toner (2015) 166–167.

²⁵ Cic. *Ac.* 1,4,26, 1,7,25; *nat.* 2,37,94.

²⁶ Plat. *Theaet.* 182.a.3–182.b.5.

sammentreffen der beiden und die damit einhergehende Erzeugung der Wahrnehmungen und des Wahrnehmbaren das eine ein Wiebeschaffenes werde, das andere ein Wahrnehmendes.

Platon lässt Sokrates im Kontext einer Diskussion des Fließenden eine Unterscheidung einerseits zwischen dem Wirkenden (τὸ ποιοῦν) und dem Wahrnehmenden (τὸ πάσχον) und andererseits zwischen dem Wiebeschaffenen (ποιόν τι) und der Beschaffenheit (ποιότης) vornehmen. Nur durch die Kommunikation beider Seiten könnten Wahrnehmungen (αἰσθήσεις) erzeugt werden. Dabei ist es von Wichtigkeit, dass eine Sinneswahrnehmung immer nur durch die Mittelbarkeit eines Wirkenden, also z. B. eines „Warmen“ (θερμόν) zustande kommt, während die hinter dem „Warmen“ stehende Beschaffenheit der Wärme (θερμότης) als Konzept davon losgelöst ist und dementsprechend nur attribuiert werden kann.

Auch wenn der Theaitetos von den Kirchenvätern des dritten und vierten Jahrhunderts rezipiert worden ist²⁷, liegt die Übernahme des *qualitas*-Begriffs über Cicero als Mittler nahe. Dieser hat ihn durch seine Kombination akademischer und mittelplatonischer Lehre in der römischen Philosophie verankert.²⁸ Dies ist der Weg, über den auch Augustinus die Konzepte platonischer Wahrnehmungs- und Erkenntnislehre rezipiert hat.²⁹ Durch die umfassende Rhetorikausbildung, die Prudenz als erfolgreicher Anwalt erhalten hat (Prud. praef. 18 *ius civile bonis reddidimus, teruimus reos*), liegt dieser Kontakt mit dem Werk Ciceros nahe.

Damit wird der *odor* im Laurentiushymnus nicht als konstante und unveränderliche Sinneswahrnehmung ausgewiesen, sondern als ein in seiner Beschaffenheit (*qualitas*) zu evaluierendes Sinnesphänomen. Indem Prudenz nicht bloß von einem *odor*, sondern von dessen platonisch-ciceronianischer *qualitas* spricht, markiert er die Bedeutung dieses inhaltlichen Punktes.

Diese Markierung wird in der Folge weiter ausgeführt, indem das Verb *reddi*t für die Beschreibung der Vermittlung zwischen *odor* und den anwesenden Verfolgern bzw. Gemeindemitgliedern gewählt wird. *Reddere* deckt dabei in seinem Bedeutungsspektrum Formen der Wiedergabe ab, die zuweilen auch den wiederzugebenden Gegenstand zu verändern in der Lage sind³⁰ und markiert daher erneut die zentrale Bedeutung der jeweiligen Deutung von Wahrnehmungen. Wie eine gewisse Einstellung zu Sinnesphänomenen deren Deutung beeinflusst, zeigt in diesem Kontext eine Anekdote des älteren Plinius (*nat.* 36,177,9):

Elide aedis est Minervae, in qua frater Phidiae Panaenus tectorium induxit lacte et croco subactum, ut ferunt; ideo, si teratur hodie in eo saliva pollice, odorem croci saporemque reddit.

In Elis gibt es einen Tempel der Minerva, in dem Panainos, der Bruder des Phidias, eine Putzschicht aufgebracht hat, die, so sagt man, mit Milch und Safran gemischt worden ist. Daher gibt

²⁷ Novotný (1977) 196.

²⁸ Zum *qualitas*-Begriff bei Cicero Lévy (2008).

²⁹ Rist (1996) 41.

³⁰ Vgl. OLD s. v. 5b.

sie, wenn heute mit dem Daumen Speichel auf dieser gerieben wird, den Geruch und Geschmack des Saffran wieder.

Plinius nutzt in seiner Anekdote das Verb *reddere*, um eine empfundene Eigenschaft der beschriebenen Tempelwand in der sinnlichen Wahrnehmung der Tempelbesucher zu benennen. Der Geschmack und Geruch des Saffran wird erst durch das Schmecken als Qualität des Wandputzes erkannt. Diese Qualität wird von Plinius jedoch auch als überliefert (*ut ferunt*) betont, sodass die Tempelbesucher hier mit der Erwartung und dem Vorwissen zum Saffrangeschmack die Wahrnehmung vollziehen und dem Putz diese Qualität zusprechen.³¹ Damit ergeben sich mehrere analoge Punkte, die den Einsatz von *reddere* hervorstechen lassen. Es handelt sich dabei um die Wahrnehmungshaltung der Rezipienten, die Aktivierung des Wahrnehmungsapparates und die Entstehung der Wahrnehmung in der Deutung.

Prudenz lässt die verbrannte Haut (*adusta...cutis*) den Geruch also durch den Einsatz von *reddere* in gewisser Weise vermitteln und betont damit dessen eigentliche Etablierung in der Wahrnehmung der Anwesenden durch den Akt der Deutung. Dementsprechend findet sich auch auf der rezeptiven Seite eine Diskrepanz zwischen den wahrnehmenden Gruppen; die *qualitas* ist verschieden und ihre ästhetische Wirkung daher nie dieselbe (*diversa utrosque permovet*), weil zwei Gruppen zwei verschiedene, hier sogar als diametral entgegengesetzte Wahrnehmungen inszenierte *qualitates* (*his nidor, illis nectar est*) vernehmen. Auch in der darauffolgenden Strophe wird dieses Bild noch weiter ausgeführt:

Ein und derselbe Sinneseindruck, mit dem Begriff *sensus* prägnant allgemein gehalten, aber hier durch die *qualitas odoris* auf den Geruchssinn beziehbar, ist in der folgenden Antithese zwar einerseits *idem*, aber doch auch, weil der Sinneseindruck durch einen ungleichen Hauch (*dispari...aura*) kommuniziert wird, nicht mehr identisch. Vielmehr zeigt er sich als *variatus*, da er sowohl *horror* als auch *oblectamen* hervorzurufen in der Lage ist. Die Ungleichheit liegt dabei also nicht im eigentlichen Geruch, sondern in dessen vermittelter Wahrnehmung.³²

Besonders ist damit im Falle des Laurentiushymnus des Prudenz, dass er über seine Wortwahl und Inszenierung in der Deskription der Gerüche diese mittelnde, interpretierende Instanz zwischenschaltet und durch die explizite Referenzierung zweier diametral gegenläufiger Sinneseindrücke einen Diskurs über die Subjektivität der sinnlichen Wahrnehmung erzeugt, der eine Tragweite besitzt, die auch poetologische Aspekte berührt: Die hier umrissene Aufmerksamkeit von *perist.* 2 für die Umstände der Rezeption erzeugter Sinneswahrnehmungen und für den zwischen

³¹ Ein Szenario, in dessen Rahmen ohne Absicht am Putz einer Wand geleckt werden sollte, scheint in diesem Kontext eher unwahrscheinlich.

³² D. Fruchtman hat an *perist.* 10, dem Hymnus zu Ehren des Romanus, gezeigt, dass Prudenz innerhalb dieses Gedichtes die Deskription als Mittel nutzt, um den Gläubigen eine neue Art der Wahrnehmung zu präsentieren, die eine reine und christliche Welterfahrung ermöglicht. Fruchtman (2014).

Objekt und Rezeption liegenden Bereich der Uneindeutigkeit ist dabei auch in dieser deskriptiven Passage selbst ein attraktiver Gegenstand literarischer Technik. Einerseits arbeitet Prudenz mit einer abbildenden Wortstellung, um das Verbrennen der Hautoberfläche auch im Versbau zu inszenieren und so die Situation möglichst anschaulich im Textmedium zu transportieren, indem er die Hautoberfläche den Vers umfassen lässt (*adusta quam reddit cutis*).³³ Andererseits wird diese Ästhetik durch die sensorisch dichte Deskription der Rezeption noch hervorgehoben, wenn die *qualitas* in bisweilen sehr drastisch taktilen Begriffen in der Lage ist, die Rezipienten (der Folterung, aber metapoetisch auch der Repräsentation der Folterung) zu „bewegen“ (*permovet*).

Dies ist umso mehr im Falle der sensorisch sehr dichten Junktoren *adficit / horrore* und *mulcet oblectamine* festzuhalten, da hier der Geruch bzw. dessen *qualitas* eine als taktil beschriebene Wirkung zu entfalten fähig sind, indem mit *horror* („Schaudern“) und *mulcere* („streicheln“, „liebkosten“) zwei taktile Begriffe mit dem Geruch verbunden werden. Dabei hat Prudenz mit Catull einen einflussreichen Prätext für die Verbindung des taktilen mit dem olfaktorischen Bereich angenehmer Sinneswahrnehmungen (c. 64,284 *permulsa domus iucundo risit odore*).

Zusammenfassend kann daher vorerst festgehalten werden, dass Prudenz diese deskriptive Passage inmitten der Erzählung des Martyriums nutzt, um den Rezipienten für den komplexen repräsentativen Status der poetisch vermittelten Ereignisse zu sensibilisieren. In einem nächsten Schritt soll nun betrachtet werden, welche weiteren poetologisch relevanten Aussagen im Rahmen des Laurentiushymnus von Prudenz getätigt werden. Der Ansatzpunkt ist dabei die Rolle, die Prudenz sich in der Gestaltung des Gedichtes selbst zuspricht.

3.2 Der Erzähler von *perist.* 2 zur eigenen Rolle

Schon zu Beginn des Hymnus markiert Prudenz deutlich seine aktive Rolle in der Gestaltung der Narration und damit der Repräsentation des Martyriums, indem er in statianisch anmutender Manier einige der epideiktischen Überhöhung dienende Fragen stellt,³⁴ die darüber hinaus jedoch auch eine Reihe poetologisch relevanter Signalwörter enthalten:

*Qua voce, quantis laudibus
celebrabo mortis ordinem,
quo passionem carmine
digne retexens concinam?*³⁵

³³ Das Verb *reddit* mag diese intermediale und textuell-materielle Wiedergabe hier in einer weiteren Bedeutungsnuance markieren.

³⁴ Vgl. Stat. *Silv.* 1,1; 1,2; 4,3.

³⁵ *Perist.* 2,33–36.

Mit welcher Stimme, mit welchem Preis
werde ich den Hergang des Todes feiern,
mit welchem Lied die Passion würdig
neu ordnen und auseinandersetzen?

Prudenz lenkt an dieser Stelle, die sich unmittelbar an die Vorgeschichte des eigentlichen Martyriums anschließt, die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf die literarische Form des vorliegenden Hymnus: Er betont den Status desselben als *carmen*, das als instrumentaler Ablativ deutlich die Mittelbarkeit der Wahrnehmungserzeugung unterstreicht. Diese vermittelnde Rolle des Dichters wird weiterhin durch die Verben *retexere* und *concinnare*³⁶ ausgeführt, die beide eine Art der Repräsentation meinen, welche von einer artifiziiellen und vermittelnden Art der Wiedergabe charakterisiert ist.³⁷

Während die Webe- und Gewebemetaphorik v.a. seit Ovids Arachne und den Minyaden, die gleichzeitig weben und erzählen,³⁸ ein zentrales Motiv für den poetologischen Diskurs in der lateinischen Dichtung ist,³⁹ zeigen gerade die Dichter des vierten Jhs. eine besondere Aufmerksamkeit für diese. So hat H. Harich-Schwarzbauer v.a. für Claudian deren Zentralität hervorgehoben.⁴⁰ Auch die Beobachtungen in der Fallstudie zu Claudian haben gezeigt, dass dieser das Verb *retexere* als einen Begriff nutzt, der die Bedingungen von Produktion und Rezeption einer *storyworld* thematisiert. So nutzt in *cos. Hon. VI* der textinterne „Leser“ Alarich in seiner erneuten Lektüre der römischen Topographie die Gelegenheit, die mythisch-historischen Implikationen seines gescheiterten Italienfeldzuges auseinanderzusetzen und neu zu arrangieren (*turpe retexit iter*).⁴¹ Aber auch Ausonius, dessen Wirken als frühestes der drei Dichter anzusetzen ist, bemüht in metapoetischen Ausführungen das Kompositum *retexere* in Kontexten, welche die Rolle einer mittelnden Instanz in den Vordergrund stellen.

So erläutert Ausonius in seiner *praefatio* zur *Periocha Iliados*, er habe, um Homer gerecht zu werden, seine Darstellung um zusätzliche Informationen ergänzt:

36 Vgl. *perist.* 10,1–4: *Romane, Christi fortis adsertor dei, / elinguis oris organum fautor move, / largire comptum carmen infantissimo, / fac ut tuarum mira laudum concinam!*

37 Vgl. die Überlagerung von Text und Bild in Auson. *epigr.* 29: *Licia qui texunt et carmina, carmina Musis, / licia contribuunt, casta Minerva, tibi. / Ast ego rem sociam non dissociabo Sabina, / versibus inscripsi quae mea texta meis.*

38 Prägnant in der Minyadenerzählung: Ov. *met.* 4,54 *talibus orsa modis lana sua fila sequente.*

39 Zu denken ist etwa an die Rezeption der stark metapoetisch aufgeladenen Arachnegeschichte (Ov. *Met.* 6,1–145) in dem Auftreten einer Spinne als weiterführende Instanz des Gewebes der Proserpina in Claud. *rapt.* 3,154–158: *dum vacuas sedes et desolata pererrat / atria, semirutas confuso stamine telas / atque interruptas agnoscit pectinis artes. / Divinus perit ille labor spatiumque relictum / audax sacrilego supplebat aranea textu.*

40 Harich-Schwarzbauer (2011); (2016).

41 Vgl. Kapitel 2.2.

*Sed, ut divinum poetam nihil, quod illustre fuerit, omisisse adpareat, atque omnia, quae finiri oportuit, contigisse, breviter et in epitomae speciem belli Troici causam origines adparatusque, quae annis superioribus acciderunt, retexuimus.*⁴²

Damit aber klar ersichtlich ist, dass der göttliche Dichter nichts ausgelassen hat, was von Belang gewesen wäre, und all das zu einem Ende geführt hat, was beendet hätte werden müssen, habe ich den Anlass, die Gründe und die Vorbereitungen des Trojanischen Kriegs, welche sich in den vorangehenden Jahren ereigneten, erneut in der Form eines Abrisses zusammengefügt.

Eine ebenfalls poetologisch relevante Verwendung von *retexere* bietet Ausonius in seiner *Mosella* im Rahmen der Beschreibung der Luxusvillen im Umfeld der Flusssufer:

*Quis potis innumeros cultusque habitusque retexens
pandere tectonicas per singula praedia formas?
Non hoc spernat opus Gortynius aliger, aedis
conditor Euboicae, casus quem fingere in auro
conantem Icaros patrii pepulere dolores;
non Philo Cecropius, non qui laudatus ab hoste
clara Syracosii traxit certamina belli.*⁴³ 300

Wer ist fähig, diese unüberschaubare Pracht und Gestaltung
wiederzugeben und dabei die baulichen Formen
der einzelnen Besitzungen der Reihe nach auszubreiten? 300
Nicht schmähen würde dies Werk der Geflügelte von Gortyn,
Urheber des euböischen Tempels, den der väterliche Schmerz
hinderte, als er das Unglück des Ikaros in Gold wirken wollte,
nicht Philon aus Athen, der, sogar vom Feind gewürdigt,
das berühmte Ringen um Syrakus in die Länge gezogen hat.⁴⁴

Neben den von R. P. H. Green vermerkten Intertexten zu Lukrez, Vergil und Ennius,⁴⁵ die gleich zu Beginn den metadeskriptiven Rahmen der Passage abstecken, sind es vor allem die Bezugnahmen auf die mythischen und historischen *artifices* Daedalus, Philo und Archimedes, welche die Folie bilden, auf der Ausonius seine eigene Darstellung der Villen bewertet sehen will. Dies gilt insbesondere im Falle des Daedalus, der bereits in der *Aeneis* als prototypische Künstlerfigur für den Bau des Apollontempels von Cumae verantwortlich ist. Dieser wird wiederum ebenfalls explizit von Ausonius erwähnt (*aedis / conditor Euboicae*) und so der Bezug auf die *Aeneis* noch deutlicher markiert. Damit decken sich die Verwendungen des Intertextes in seiner metapoetischen Tragweite mit dem Befund der Fallstudie zu Claudian, wo Daedalus und über ihn Vergil als Dichterfigur ebenfalls Folie für die eigene Selbstdarstellung Claudians ist. Durch diese Verbindung von Künstlerdiskurs (Daedalus) und explizierter Mar-

⁴² Auson. *per. praef.* 16–20. Zur Rolle der Mutter bei der Offenlegung der Schriften des Großvaters in *par.* 4,19–22, Claud. *Gild.* 325.

⁴³ Auson. *Mos.* 298–304.

⁴⁴ Der Begriff *opus* scheint hier polyvalent und referenziert Architekt und Dichter.

⁴⁵ Green (1991) 495.

kierung literarischer Vorbilder aus der hexametrischen Tradition (Vergils *Aeneis*) macht Ausonius so klar, wer in der Lage ist, diese Villen in literarisch angemessener Weise zu präsentieren – *quis potis* –, nämlich er selbst. Aber auch Prudenz selbst setzt, wie A. Pelttari kürzlich gezeigt hat, den Begriff *retexere* in *cath.* 10 metapoetisch ein, sodass die metapoetische, einen innovativen Akt bezeichnende Verwendung in *perist.* 2 umso plausibler erscheint.⁴⁶

Nachdem nun die Hervorhebung der eigenen Rolle in der Inszenierung – dem *texere* – durch Prudenz betrachtet worden ist, wird im nächsten Kapitel dieses *texere*, d. h. die literarische Ausgestaltung der Martyriumsgeschichte untersucht. Dabei liegt der Fokus auf textuellen Strategien, die im Sinne einer Oszillation zwischen Bedeutungsebenen des Textes vermitteln.

3.3 Der Verfolger als Erzeuger repräsentierter Wahrnehmungen

Neben den bisher betrachteten Phänomenen der Markierung und Reflexion von Literaturizität soll nun der Blick auf die äußerst komplexe Narrativisierung der eigentlichen Folterung gerichtet werden. Dabei wird unter dem Gesichtspunkt bereits an Claudian untersuchter Phänomene der Transgression und Oszillation betrachtet, inwiefern die innerhalb der *storyworld* handelnden Figuren selbst in die Narrativisierung ihrer *storyworld* eingreifen. Es geht also im Kern um die Frage, wie intradiegetische Fokalisationsinstanzen die Rezeption lenken und durch ein metaleptisches Verfahren diese Tatsache ins Zentrum der Aufmerksamkeit des Rezipienten rücken.

Eine solche Betrachtung der Figuren des Hymnus als die Ebenen zwischen Narrativ und Narrativisierung durchbrechenden Figuren erweist sich nicht zuletzt durch eine Bemerkung E. Prolingheuers als angemessen. Dieser merkt zu dem paradox fokalisierten Eingreifen eines Folterknechts an anderer Stelle im *liber Peristephanon* (*perist.* 1,93: *peregit ictum, ne periret gloria*: der Christenverfolger ermöglicht durch sein zielgerichtetes, durch den Finalsatz markiertes Eingreifen das Martyrium erst) Folgendes an:

Wieder mischt der Dichter figurenfremdes Denken in die Handlungen eben dieser Figuren und setzt ein Signal für die literarische Aufarbeitung des Handlungs- und Motivationsstranges. Ein solches Vorgehen ist sicher nur dann ungewöhnlich, wenn man Prudenz von den kulturellen Traditionen und Leitbildern literarischer Sprech- und Darstellungsweise abschneiden will.⁴⁷

Auch wenn das Eingreifen des Christenverfolgers in *perist.* 2 nicht, wie in *perist.* 1, die *gloria* des Märtyrers zum Ziel hat, aber dennoch zumindest dessen Tod, zeichnet sich

⁴⁶ Prud. *cath.* 10,13b–16b: *Quia cuncta creata necesse est / labefacta senescere tandem, / compactaque dissociari, / et dissona texta retexi*. Die Vergänglichkeit des Lebens sieht A. Pelttari überzeugend mit dem prekären Fortleben des Textes parallelisiert. Pelttari (2019) 17–18.

⁴⁷ Prolingheuer (2008) 98.

die Narrativisierung der Folter ebenso dadurch aus, dass die homodiegetische Figur des *praefectus* nun selbst die Narration in die Hand zu nehmen scheint, indem sie in einem ersten Schritt ein mögliches Element der Erzählung christlicher Martyrien, nämlich das Festhalten des Angeklagten am christlichen Glauben und das Bekenntnis zur Bereitschaft, den Märtyrertod zu erleiden, selbst aktualisiert. Dabei modifiziert sie jedoch gleichzeitig den Topos durch ihr Eingreifen:

*Dicis: ‚libenter oppetam,
votiva mors est martyri‘
est ista vobis, novimus,
persuasionis vanitas.⁴⁸*

Du sagst: ‚Gern sterbe ich,
geweiht ist der Märtyrertod.‘
Wir wissen, dass diese die
Eitelkeit eurer Überzeugung ist.

Prudenz lässt den als handelnde Figur innerhalb des Gedichtes auftretenden *praefectus* an dieser Stelle eine Aussage des Laurentius (*dicis*) wiederholen, die dieser in der konkreten Narrativisierung des Martyriums *de facto* nicht getätigt hat. Vielmehr wird dieses Element der Märtyrerakten, nämlich das Bekenntnis zum christlichen Glauben, vom Präfekten selbst durchgeführt, indem er den Sprechakt des Laurentius wiederholt. Gleich im Anschluss nimmt der Präfekt dann sogar darauf Bezug, dass diese Haltung der Christen bekannt sei (*novimus*). Durch diesen Kunstgriff gelingt es Prudenz also, ein traditionelles Element der Märtyrerliteratur⁴⁹ innovativ in sein Gedicht zu integrieren und gleichzeitig auf dessen topischen Charakter zu verweisen. Ebenso lagert Prudenz diesen Teil der Erzählung aus und kann ihn auf das eigentliche Bekenntnis und die Bereitschaft, das Martyrium zu erleiden, verkürzen. Dabei lässt Prudenz beim Rezipienten durch die Überlagerung, welche durch die gebrochene Aktualisierung des Topos entsteht, ein Bewusstsein für die durch das *retexere* und *concinare* geprägte und damit vermittelnde Darstellung entstehen.

In diesem Zusammenhang ist von besonderer Bedeutung, dass diese Entscheidung der intradiegetischen Figur auch Auswirkungen für die weitere Entwicklung und damit auch Narrativisierung des Martyriums hat, denn nachdem diese Figur des Präfekten dem angehenden Märtyrer dessen Apologie vorweggenommen hat, lässt Prudenz sie auch die Folter nur indirekt wiedergeben:

⁴⁸ Prud. *perist.* 2,329–332.

⁴⁹ Vgl. etwa Abschnitt 6,2–4 der *passio Perpetuae et Felicitatis: ascendimus in catastam. Interrogati ceteri confessi sunt. Uentum est et ad me. Et apparuit pater ilico cum filio meo et extraxit me de gradu dicens: Supplica. Miserere infanti. 3. Et Hilarianus procurator, qui tunc loco proconsulis Minuci Timiniani defuncti ius gladii acceperat, Parce, inquit, canis patris tui, parce infantiae pueri. Fac sacrum pro salute imperatorum. 4. Et ego respondi: Non facio. Hilarianus: Christiana es? Inquit. Et ego respondi: Christiana sum.*

*sed non volenti inperitiam:
praestetur ut mortis citae
conpendiosus exitus,* 335
perire raptim non dabo.

*Vitam tenebo et differam
poenis morarum iugibus,
et mors inextricabilis
longos dolores protrahet.* 340

*Prunas tepentes sternite,
ne fervor ignitus nimis
os contumacis occupet
et cordis intret abdita.*

Vapor senescens langueat, 345
*qui fusus adflatu levi
tormenta sensim temperet
semustulati corporis.⁵⁰*

Nicht werde ich dem Eiferer nachkommen:
Dass ihm eines schnellen Todes
zügiger Abgang zukomme, 335
dass er rasch stirbt, werde ich nicht zugestehen.

Sein Leben werde ich erhalten und verlängern
durch die Verzögerung fortwährender Folter,
während ein unentwirrbarer Tod
andauernden Schmerz in die Länge ziehen wird. 340

Häuft nur mäßig warme Kohlen auf,
damit eine allzu große Gluthitze
des Trotzigen Mund nicht belege
noch das Innerste des Herzens erreiche.

Die Hitze, schon nachlassend, sei mäßig, 345
auf dass sie, durch einen Hauch verteilt,
die Qualen des halbverbrannten Körpers
langsam und spürbar aufrecht erhalte.

Anhand dieser proleptischen Worte des Präfekten zur intendierten Hinrichtungsmethode gegenüber Laurentius wird ein Substitut erzeugt, das die narrative Einfügung des Foltergeschehens zu ersetzen vermag. Dies ist insofern herausragend, als im *liber Peristephanon* andernorts die Beschreibung der Folterhandlungen als Narratem und Reflexionsraum sehr breiten Raum einnimmt. Dies trifft etwa für die noch zu be-

⁵⁰ Prud. *perist.* 2,333–348.

handelnden Gedichte zu Ehren Cassians von Imola (*perist.* 9) und Hippolytus' von Rom (*perist.* 11) zu (Kapitel 3.7).

Durch die Ankündigung und prospektive Schilderung der Folter durch den Folternden wird diese in ähnlicher Weise wie das berichtete Bekenntnis des Laurentius mit einer stark metanarrativen Prägung inszeniert. Weiterhin wird diese Beschreibung der Foltermaßnahmen sogar innerhalb der erzählten *storyworld* zu einer Repräsentation, da sie von der Erzählebene in die Kommunikation zwischen Präfekt und Märtyrer verlagert wird und so von einer für die andere intradiegetische Figur evoziert wird. Gleichzeitig wird sie für den Rezipienten zur substituierten Folter des Laurentius, die ihm so in ungewohnt indirekter Weise präsentiert wird. Die drohende Ankündigung des *praefectus* richtet sich also auf zwei Ebenen an einen Adressaten: einerseits innerhalb der *storyworld* an Laurentius und die anwesende Gemeinde, andererseits aber auch an den Rezipienten des Hymnus, für den die grausamen Handlungen – in ihrer konkreten Narrativisierung aber nur angedroht – beschrieben werden.

Während diese doppelte Funktionalität von narrativen Elementen in der Literarizität des Textes an sich nicht ungewöhnlich ist, sind besonders die einleitenden Worte des *praefectus* eine starke Markierung für den Rezipienten, die geschilderte Folter als Repräsentation zu begreifen und sich so seiner Rolle als Rezipient bewusst zu sein. Damit verbunden kann Prudenz die Aufmerksamkeit auf seine dichterische Rolle in der Repräsentation lenken. So ist das in Märtyrerakten zentrale und in der Folge auch in anderen hagiographischen Texten aktualisierte Erzählmotiv des Verhörs und des damit verbundenen Bekenntnisses zu Christus⁵¹ durch den Sprechakt des *praefectus* in der verkürzten, wenn nicht miniaturisierten Aktualisierung *dicis libenter oppetam* (*perist.* 2,239) extrem verdichtet, wie bereits oben umrissen worden ist.

Diese Verdichtung, die der Dichter aufgrund seines freien literarischen Arrangements des Stoffes vornimmt, wird nicht zuletzt durch die kommentierenden Worte des Verfolgers auf den Punkt gebracht. Indem dieser bestätigt, dass ihm dieses obstinate Verhalten der verfolgten Christen bereits bekannt sei (2,331–332 *est ista vobis, novimus, / persuasionis vanitas*), erkennt er dessen Bekanntheit nicht nur innerhalb der *storyworld*, sondern durch die transgressiven Eigenschaften seines Sprechaktes auch in der Realität des Rezipienten an, der durch einen eröffneten Rückgriff auf die hagiographische Tradition die Narrativisierung des Martyriums selbst mit bekannten Versionen vergleichen kann. Diese Transgression wird dabei auch durch den Einsatz der 1. Person Plural in *novimus* unterstützt, welcher das Potenzial birgt, aus den innerhalb der *storyworld* Angesprochenen und den textexternen Rezipienten spontan eine Wissensgemeinschaft zu erzeugen.

Neben dieser Beobachtung, dass die Folter damit doppelt repräsentiert und dabei metapoetisch als solche Repräsentation markiert ist, stellt der Text, wie bereits umrissen worden ist, den Rezipienten durch die Ansprache einer zweiten Person in ge-

⁵¹ Zu den hagiographischen Grundlagen der Dichtung des Prudenz und deren Erweiterung um die literarische Tradition nichtchristlicher Textbestände grundlegend Malamud (1989).

wisser Weise auf eine Ebene mit Laurentius, sodass die in der Folge zu betrachtenden evozierten Wahrnehmungen vom Dichter metadeskriptiv eingeleitet und damit einem *mise en cadre* unterzogen erscheinen, das dem Leser die Absichten der folgenden Passage expliziert: Prudenz führt sein poetisches Programm und die ästhetischen Aspekte desselben vor.

Die Deskription der Folter, bei der es sich also eigentlich (zumindest auf der textuellen Ebene, die die Schilderung der tatsächlichen Folter weitgehend auslässt,) um eine vorgezogene Folter durch Androhung handelt, ist dabei von zwei Hauptmotiven durchzogen, die ein zweipoliges Bild erzeugen: Einerseits handelt es sich um eine auffällige Häufung von Begriffen, die dem haptischen Sinnesbereich zuzuordnen sind. Diese sind wiederum zu unterteilen in solche, die eine Wahrnehmung von unangenehmer Hitze evozieren (*prunas tepentes, fervor ignitus, vapor, semustulati*) und diejenigen, welche eine Manipulation eines Körpers bezeichnen (gewalttätige Einwirkung in *tenebo, differam, protrahet*, Penetration in *occupet, intret*). Eine weitere Instanz der Markierung der sensorischen Qualitäten der „dichterischen“ Folterandrohung findet sich in der Junktur *sensim temperare*. Zum einen hebt sie die sinnliche Wahrnehmbarkeit für die oben umrissenen Rezipientengruppen, d. h. Märtyrer und Leserschaft, durch das Adverb *sensim* („behutsam“, „bewusst mit den Sinnen wahrnehmbar“) hervor.⁵² Indem Prudenz den Verfolger auf die quälende Ausbreitung der Folterhandlungen verweisen lässt, die dem Märtyrer eben keinen schnellen Ruhm bringen sollen (*perist. 2,336 perire raptim non dabo*), setzt er sich gleichsam von der Lesererwartung ab, die in einer knappen Darstellung des Märtyrertodes besteht. Zum anderen betont das Verb *temperare* den gestalterischen Eingriff und die kunstvolle Durchführung der grausigen Folter über den temperierten glühenden Kohlen, aber auch das Lenken der hier lediglich (in doppelbödiger Weise) repräsentierten Folterqualen (*tormenta*).

Damit lässt Prudenz den *praefectus* ein hier eben nicht zu aktualisierendes Gegenbild erzeugen, das einen schnellen Tod weder für den primären Rezipienten dieser Androhungen, den Hl. Laurentius, hervorgerufen noch für den Rezipienten des Hymnus evoziert sehen will. Dies wird deutlich in der dreifach ausgeführten Absage an einen „zügigen Tod“ (*mortis citae*), das „abgekürzte Abtreten“ (*compendiosus exitus*) sowie ein „übereiltes Sterben“ (*perire raptim*) und andererseits der gegenteiligen Prophezeiung von *longos dolores* und einer *mors inextricabilis*.

Besonders die Begriffe *compendiosus* („abgekürzt“) und *inextricabilis* („unentwirrbar“) repräsentieren in kondensierter Weise diese beiden Pole. Auf einer basalen Ebene rufen die beiden Begriffe eine räumliche Dimension auf, denn *compendiosus* ist im Lateinischen ein Weg, der die kürzeste Strecke zwischen zwei Punkten abbildet.⁵³ Hier ist er auf den Weg vom Leben in den Tod bezogen. *Inextricabilis* hingegen fungiert

⁵² Vgl. die evokativen Passagen in *perist. 5,232*, wo heißes Fett quälend langsam auf Vincentius tropft (*in membra sensim liquitur*) sowie das stückweise Zerschneiden des Romanus in *perist. 10,903* (*illo secante sensim fila singula*).

⁵³ Vgl. *ThLL* s. v. 2 A.

bezeichnenderweise auch als Attribut des kretischen Labyrinths und weist so eine Bedeutung nach, die eine maximal verwobene und von Umwegen geprägte Beschaffenheit meint und daher dem Konzept des direkten Weges diametral entgegensteht. Dies lässt sich in seiner daedalischen – wiederum im Originalkontext bei Vergil doppelt reflektierten – Repräsentation auf den vergilischen Tempelbildern in Cumae besonders gut fassen.⁵⁴

Während es sich also auf den ersten Blick um einen Diskurs über schnelle und schmerzhaft langgezogene Todesarten handelt, müssen die beiden Begriffe besonders im Lichte der bisherigen Beobachtungen zu dem von Verfahren der textuellen Oszillation geprägten literarischen Diskurs innerhalb von *perist.* 2 weiterhin auf einen metapoetischen Mehrwert abgeklopft werden.

Tatsächlich zeigt eine Recherche im *ThLL* besonders für die Spätantike eine gehäufte tropische Verwendung des Adjektivs *compendiosus*, welches dort im Sinne eines abkürzenden, summarischen Gebrauchs von Sprache und Zeichen gebraucht wird.⁵⁵ So lässt Apuleius den Erzähler Lucius die im Rahmen seiner Initiation in den Isiskult von ihm in Büchern betrachteten Hieroglyphen als *compendiosa verba* bezeichnen,⁵⁶ und die spätantike christliche Literatur⁵⁷ wie auch Servius⁵⁸ nutzen es, um verkürzten Ausdruck zu bezeichnen.

Noch einschlägiger für die vorliegende Analyse ist jedoch eine Stelle im selbst kompilatorisch und damit abkürzend angelegten Terenzkommentar des Donatus,⁵⁹ die das *compendium* als literarästhetisch relevanten Begriff auf der Ebene der Textgestaltung erweist:

*Frequenter hoc modo Terentius compendium facit, ut egrediens loquatur persona de eo, quod est gestura, et simul doceat, quid ab altera gestum sit.*⁶⁰

Oft erzeugt Terenz in dieser Weise eine Verkürzung, sodass ein hervortretender Charakter über das spricht, was er tun wird, und gleichzeitig darüber unterrichtet, was von einem anderen getan worden ist.

⁵⁴ Verg. *Aen.* 6,27: *hic labor ille domus et inextricabilis error*. Vgl. die Ausführungen zu den Implikationen dieser Tempelbeschreibung für die Metapoetik in Kapitel 2.5.

⁵⁵ *ThLL* s. v. II b 1. Eine ähnlich umfangreiche Sammlung von Belegstellen findet sich im Lemma des *ThLL* s.v. *compendium* 3 B.

⁵⁶ Apul. *Met.* 11,22,30: [...] *profert quosdam libros litteris ignorabilibus praenotatos, partim figuris cuiusce modi animalium concepti sermonis compendiosa uerba suggerentes* [...].

⁵⁷ Vgl. Oros. *Hist.* 3 pr. 2: *si enim aliqua studio breuitatis omitto, putabuntur aut mihi nunc defuisse aut in illo tunc tempore non fuisse; si uero significare cuncta nec exprimere studens compendiosa breuitate succingo, obscura faciam et ita apud plerosque erunt dicta, ut nec dicta uideantur*.

⁵⁸ Serv. *Aen.* 11,302: *‘vellem’ autem ‘statuisse’ sic dixit ut ‘vellem fecisse’: et est compendiosa elocutio, cum querimur non esse factum quod fieri debuit*.

⁵⁹ Siehe zum Terenzkommentar des Donatus Jakobi (1996).

⁶⁰ Don. *Ter. An.* 228,2.

Donatus weist an dieser Stelle ein Bewusstsein des literarischen Diskurses des vierten Jahrhunderts für die komplexen Möglichkeiten einer Handlungserzeugung durch den Dichter nach. Im Besonderen stellt er in seinen Ausführungen die Möglichkeit dar, die der Einsatz des dramatischen Modus bietet. Er biete die Möglichkeit, die Konzeption des Werkes potenziell störende, in längeren Berichten oder anderen textuellen Modi enthaltene, narrative Passagen zu ersetzen. Damit ist die Interpretation des *praefectus* als metapoetisch relevante Instanz umso plausibler, denn sie erfüllt einen ganz ähnlichen und noch über die Rolle des terentianischen Sprechers hinausgehenden Zweck. Sie ist, wie oben analysiert, nicht nur Teil der Narration, sondern nimmt auch eine funktionale Rolle in der Narrativisierung des Hymnus ein und vermag, den Text aus sich selbst heraus zu kommentieren.

Diese Doppelrolle des Präfekts als Figur und Instrument der Narration wird innerhalb von *perist.* 2 schon im Vorfeld der oben betrachteten Deskription durch ebendiese expliziert, wenn der *praefectus*, durch die Täuschung des Laurentius erzürnt, seine Rolle im Hymnus in literarischen, die Komik betreffenden Begriffen kommentiert:

*'Ridemur', exclamat furens
praefectus, 'et miris modis
per tot figuras ludimur,
et uiuit insanum caput!* 315

*Inpune tantas, furcifer,
strofæ cauillo mimico
te nexuisse existimas,
dum scurra saltas fabulam?* 320

*Concinna uisa urbanitas
tractare nosmet ludicris,
egon cachinnis uenditus
acroma festiuum fui?*⁶¹

‚Verlacht werden wir‘, schrie rasend
der Präfekt, und in wundersamen Weisen
durch so viele Täuschungen verspottet;
und dieser Sache Urheber lebt noch! 315

Straflos meinst du, Lump, solch schwere
Täuschungen gewebt zu haben in deiner
bühnenwürdigen Spöttelei, während du
als Clown ein Stück vortanztest? 320

Erschien es als besonders feiner Witz,
uns selbst zum Gespött zu machen,

61 Prud. *Perist.* 2,313–324.

war ich dem Gelächter preisgegeben,
eine Belustigung wie zu einem Fest?

Neben der offensichtlichen Stoßrichtung dieser Selbstaussage des Christenverfolgers, nämlich der Kommentierung des erbaulich-unterhaltsamen Effektes, den die kalkulierte Täuschung des *praefectus* (die Vorführung der Kranken als „Schätze“) bei einem christlichen Rezipientenkreis erzielen soll, zeigt sich eine auffällige Ballung von Vokabular aus dem komischen Bühnenbetrieb: Der von seinen eigenen Erwartungen getäuschte Präfekt vergleicht die Ereignisse mit einer *fabula*, also einem Theaterstück. Laurentius bezeichnet er dabei als *scurra*. P.-Y. Fux hat in diesem Kontext auf das Vorkommen des *scurra* als listenreichem Sklaven bei Plautus verwiesen.⁶² Damit ergibt sich einerseits eine verbale Erniedrigung des Laurentius, aber darüber hinaus auch eine starke Markierung des Bereichs der Komödie. Auch sieht der Präfekt sich selbst zum *acroma festivum*, also zum Opfer einer festlichen Spöttelei, erniedrigt. Weiterhin charakterisiert der Präfekt die Geschehnisse als *concinna urbanitas* (*perist.* 2,321) – *concinna* begegnete uns schon als metapoetischer Schlüsselbegriff zu Beginn des Hymnus (*perist.* 2,36) – und spricht von *figurae*, „Verstellungen“ (2,315 *per tot figuras ludimur*), die als Teil einer Täuschung den bereits als relevant erwiesenen Diskurs zum ambigen Status von Wahrnehmungen in *perist.* 2 mit komischen Elementen kombiniert.⁶³ Auch der Begriff des *ludus* ist eine starke Markierung des evozierten Komödienkontextes, der in der Spätantike in diversen Ausprägungen aktuell gewesen ist. So wurden Plautus und Terenz immer noch eifrig rezipiert und auch die Lektüre von *mimi* und deren Aufführung sind für die Zeit des Prudenz bezeugt.⁶⁴

In der Tat spielt das Motiv des *ludere* im Sinne einer Täuschungsabsicht auch andernorts im *liber Peristephanon* eine Rolle, wo es etwa in der sich einem epischen Vergleich annähernden Beschreibung des (verbalen!) Vorgehens eines Christenverfolgers in *perist.* 5 findet:

*Ac verba primum mollia
suadendo blande effuderat,
captator ut vitulum lupus
rapturus **adludit** prius.*⁶⁵

Sanfte Worte hatte er zuerst verloren
durch schmeichelndes Zureden,
wie ein Wolf vorher sein Spiel treibt,
um dann ein Kälbchen zu stehlen.

⁶² Plaut. *Most.* 15 *scurra...urbanus*. Fux (2003) 195.

⁶³ Zum *lusus* als ästhetischem Konzept in der Spätantike La Penna (1993).

⁶⁴ Vgl. den oben bereits erwähnten Terenzkommentar des Donatus und die Qualifizierung des Plautus als humoristischer Klassiker bei Macrobius 2,1,10 – 11. Zur Rezeption des republikanischen Theaters in der Spätantike Manuwald (2019) 272 – 275. Zum Mimus in der Spätantike Webb (2008); Puk (2014) 301 – 302.

⁶⁵ Prud. *Perist.* 5,17 – 20.

Dieses Spiegeln von Narrativ und dessen konkreter Narrativisierung findet sich nicht zuletzt auch in dem Verb *nexuisse* (*perist.* 2,319), das, ähnlich wie die Webemetaphorik in *retexere* (*perist.* 2,36, vgl. die Nutzung in Claudians Eridanusepisode), als Scharnierstelle zwischen den beiden Ebenen fungiert.

Damit ballt Prudenz an dieser Stelle in *perist.* 2 Theatervokabular, um der Kommentierung des Geschehens durch den Präфекten sowohl komische Züge zu verleihen als durch dessen oben besprochene Qualität einer aus der Handlung herausgreifenden Figur die eigene Inszenierung des Stoffes in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit zu rücken.

3.4 Die Koinzidenz des Märtyrertodes und des Endes der Martyriumserzählung

Die bis hier erfolgte Untersuchung von *perist.* 2 hat zwei Hauptpunkte der Literarizität des Gedichtes herausstellen können. Der erste Punkt besteht in der Beobachtung, dass Prudenz die Bedingungen von Wahrnehmung und Repräsentation immer wieder zum Thema macht. Dies erreicht er einerseits durch den auktorialen Diskurs zur *qualitas* des Geruches, der dem verbrannten Fleisch des Laurentius entströmt. Diese sieht er erst in der Sinneswahrnehmung festgelegt und daher den Geruch als solchen als ambigue. Anhand dieses Exkurses ist der Rezipient angehalten, die Wahrnehmung als zentrales Thema des Hymnus zu lesen. Andererseits lässt Prudenz mit dem Präфекten eine textimmanente Figur auftreten, die die Narration mit verdichtet auftretendem komischem Vokabular kommentiert und so Handlung und deren Narrativisierung in das Zentrum der Aufmerksamkeit rücken. Darüber hinaus wird der Präфекt sogar dazu genutzt, als Figur des Geschehens in die Handlung einzugreifen. Diese Strategie der Überschreitung von Ebenen des Textes etabliert Prudenz, indem er den Präфекten Erzählmotive wie das Bekenntnis und die Folter selbst verbal repräsentieren lässt, mithin also eine doppelte Repräsentation erzeugt.

Der zweite Punkt besteht in der Nutzung dieser Strategien, die den Text immer wieder zwischen der Ebene der Handlung und der Ebene der Narrativisierung oszillieren lassen, als Möglichkeit zur Inszenierung der eigenen Kunstfertigkeit. Diese wird durch metapoetisch relevante Begriffe *compendiosus/inextricabilis* sowie das konzeptuell aufgeladene Begriffsfeld *nectere/texere/concinnare* markiert.

Die beiden Begriffe bieten daher eine Reflexionsfläche für das Verhältnis zwischen dem *sujet* des Hymnus und dessen Narrativisierung durch den Dichter, der mit dem seinerseits selbst repräsentierenden *praefectus* gleichsam eine Reflexionsfigur für sein eigenes Schaffen erzeugt. Anstatt den Ablauf des Martyriums chronologisch und den Rahmendaten folgend nachzuerzählen, hat sich der Dichter entschieden, den Stoff als literarisches Produkt neu anzulegen und dabei ebenso seine eigene Rolle zum Thema zu machen. Die *mors inextricabilis* ist also nicht nur Absicht und Ziel der Verfolgung durch den Statthalter und seine Folterknechte, sondern gleichermaßen auch Metapher für die narrative Anlage des Laurentiushymnus, der sich wie das von

Daedalus' Hand verfertigte minoische Labyrinth als *inextricabilis* erweist. Der Text wird nicht effizient und schnell ans Ziel – zum Tod des Laurentius – gebracht, sondern durch die narrative Anlage sowie die im metapoetischen Diskurs verhandelte Absetzung von bisherigen Formen der Märtyrerdichtung zu einem komplexen und vielschichtigen Kunstwerk verdichtet.

Dies zeigt sich nicht zuletzt auch am zweifachen Ende des Hymnus, das jeweils eine „Fessel“ löst.⁶⁶ Das erste Ende kommt in *perist.* 2 durch den eigentlichen Tod des Märtyrers zustande:

*Hic finis orandi fuit
et finis idem uinculi
carnalis: erupit uolens
uocem secutus spiritus.*⁶⁷

Dies war das Ende der Rede
und gleichsam das der Fessel
des Fleisches: es floh freimütig
der Rede folgend die Seele.

Das Ende der eigentlichen Martyriumserzählung koinzidiert hier also mit dem Tod des Märtyrers. Prudenz lässt gleichzeitig den narrativen Modus der Charakterrede enden (*finis orandi*) und seine Narration der nach dem Tod stattfindenden Ereignisse folgen. Diese enge Verzahnung des Endes der Rede (*finis orandi*) und des Endes des Lebens (*finis vinculi carnalis*) einerseits und dem Ende des dramatischen Modus und dem Beginn eines narrativen Abschlusses andererseits wird besonders kondensiert auch durch den Versbau repräsentiert, indem sowohl das Enjambement *vinculi / carnalis* und andererseits die den zeitlichen Ablauf des Todes räumlich im Vers abbildende letzte Zeile *vocem secutus spiritus* die Seele als letztes Wort in der Strophe stehen lässt. Hierbei handelt es sich im Prinzip um einen performativen Sprechakt, der in der Lektüre vollzogen wird und so Lebensende und Erzählungsende in eins fallen lässt.

Diese Interpretation wird nicht zuletzt durch die Beobachtung unterstützt, dass ein Koinzidieren von befreiendem Lebensende und Beendigung einer Folter auch in *perist.* 9 zu finden ist, wo der Hl. Cassian von seinen Schülern, selbst zum Schreibmedium gemacht, zu Tode gebracht wird.⁶⁸ Indem Prudenz dort die Schüler mit ihren spitzen Griffeln auf Cassian „schreiben“ lässt, wird dieser Akt des Schreibens so auf zwei Ebenen vollzogen. Der Akt des Schreibens und der Akt der Niederschrift des Martyriums spiegeln sich.⁶⁹

⁶⁶ Zum Körper als Gefängnis bei Prudenz siehe Roberts (1993) 89–90.

⁶⁷ Prud. *perist.* 2,485–488.

⁶⁸ Prud. *perist.* 9,83–88: *Talia ludebant pueri per membra magistri / nec longa fessum poena soluebat uirum. / Tandem luctantis miseratus ab aethere Christus / iubet resolui pectoris ligamina / difficilesque moras animae ac retinacula uitae / relaxat artas et latebras expedit.*

⁶⁹ Zur Schreibmetaphorik in *perist.* 9 grundlegend Thraede (1965) 116–140.

Das zweite Ende des Laurentiushymnus findet sich nach dem bereits betrachteten Ende der Martyriumserzählung am tatsächlichen Ende des Gedichtes, im Rahmen dessen Prudenz ebenso auch das Motiv der Lösung körperlicher und irdischer Fesseln wiederholt:

*Audi benignus supplicem
Christi reum Prudentium
et seruientem corpori
absolue uinclis saeculi!*⁷⁰

Höre wohlwollend den Bittsteller
Christi, den sündigen Prudentius
und befreie den Diener seines Körpers
von den Fesseln der Welt!

Die inhaltliche Relevanz der beiden Endpunkte wird auch hier wieder durch die Endstellung des Motivs der Fessellösung formal unterstützt, indem es den letzten Vers des Hymnus (*absolue uinclis saeculi*) ausfüllt und mit dem Imperativ wiederum einen performativen Sprechakt markiert.

Diese Doppelung des Motivs der Lösung, das auch andernorts innerhalb des *liber Peristephanon* eingesetzt wird,⁷¹ weist in Verbindung mit der beobachteten Markierung der metapoetischen Relevanz desselben daher nach, dass das Gedicht die eigene Gefasstheit immer wieder und besonders an für die Komposition und Narrativisierung des Gedichtes zentralen Stellen in den Vordergrund stellt. Nicht nur die eigentliche Folter ist dabei ein Reflexionsraum für die poetologischen Aspekte des Hymnus, sondern ebenso auch dessen Ende. An beiden Endpunkten des Laurentiushymnus wird ein abschließendes Lösen, also eine Beendigung des Status *inextricabilis*, markiert und gleichsam der Weg dorthin als hoch komplexe Inszenierung erwiesen.

3.5 Die visuelle Wahrnehmung als zentraler Gegenstand von *perist.* 2

Nachdem nun der Laurentiushymnus als Gedicht mit einem besonders hohen Grad an Selbstreflexivität qualifiziert worden ist, soll ein zentrales Motiv desselben, das gleichsam auch für die anderen Gedichte des *liber Peristephanon* von Relevanz ist, analysiert werden. Dabei handelt es sich um die geballte Verwendung des Wortfeldes „Sehen“, welches auf den verschiedenen, oben umrissenen Ebenen des Diskurses aktualisiert wird.

⁷⁰ Prud. *Perist.* 2,581–584.

⁷¹ Vgl. Prud. *Perist.* 4,193–196: *Nos pio fletu, date, perluamus / marmorum sulcos quibus est operta / spes ut absolvam retinaculorum / vincla meorum.*

Dabei lässt sich zwischen zwei verschiedenen Typen des Sehens unterscheiden, nämlich (1) dem „heidnischen“ und (2) dem christlich-spirituellen Sehen. Dabei erweist sich v.a. ein miteinander korrespondierendes Paar von deskriptiven Passagen (*perist.* 2,145–156 und *perist.* 2,237–248) als einer eingehenden Untersuchung würdig. Zentraler Gegenstand der Beschreibung ist dabei die Gegenüberstellung der Wahrnehmung äußerer und innerer Krankheit. Die Trennung zwischen inneren und äußeren Qualitäten von Menschen ist dabei ein im literarischen Diskurs weit vor Prudenz etablierter Aspekt, der sowohl in der platonischen Tradition als auch in römischen Moraldiskursen eine Rolle spielt.⁷² Im Folgenden soll daher untersucht werden, mit welchen deskriptiven Mitteln Prudenz die beiden Phänomene in seiner Märtyrerdichtung neu inszeniert und diese Inszenierung reflektiert.

3.5.1 Wahrnehmung als ästhetische Erfahrung: *fragmenta membrorum pati*

Bei der ersten der beiden Passagen handelt es sich um eine vom Erzähler fokalisierte Beschreibung der von Laurentius zusammengerufenen Armen und Kranken, die dem *praefectus* nach Ablauf der dreitägigen Frist zwecks Sammlung der Kirchenschätze präsentiert werden:

Illic utrisque obtutibus 145
orbes cauatos praeferens
baculo regebat praeuio
errore nutantem gradum

et claudus infracto genu
uel crure trunco semipes 150
breviorue planta ex altera
gressum trahebat inparem.

Est, ulcerosis artubus
qui tabe corrupta fluat,
est, cuius arens dextera 155
*neruos in ulnam contrahat.*⁷³

Dort trug einer seine beiden ihres Blickes beraubten 145
 Und leeren Augenhöhlen voran
 und lenkte mit dem Stock in vorangehendem
 Umherirren den wankenden Schritt

Einer zog hinkend durch ein gebrochenes Knie,
 einer durch einen Schenkelstumpf einbeinig und 150

⁷² Vgl. Plat. *Symp.* 215–221, wo Alkibiades Sokrates entgegen dessen äußerer Unansehnlichkeit innere Schönheit zuspricht, und Hor. *Sat.* 2,2, der äußeren Schein mit innerer Verderbnis kontrastiert.

⁷³ Prud. *perist.* 2,145–156.

einer mit verkürztem Bein hinter dem anderen
den ungleichen Schritt hinter sich her.

Es ist einer da, dem, voller Geschwüre,
der Eiter aus den Gliedern fließt,
einer ist da, dessen verdorrte Rechte
die Sehnen bis in die Elle zurückzieht.

155

Die Beschreibung der Siechenden ist von einem Interesse an der Darstellung der schrecklichen Leiden und Entstellungen der Gemeindemitglieder geprägt. Dabei zeigt sie eine auffällige Aufmerksamkeit für die visuellen Wahrnehmungen nicht nur der Rezipienten dieser Erfahrung, sondern legt mit dem Ziel der Erzeugung von *evidentia* auch Wert auf einen gewissen Grad der Identifizierung der Rezipienten mit den Betroffenen. Am deutlichsten ist dies in der ersten Strophe zu beobachten, die einen Blinden beschreibt, der sich mit Hilfe eines Stocks durch die *storyworld* bewegt. Die Verse zeigen sowohl eine Inszenierung von virtueller Räumlichkeit als auch eine evozierte Deprivation der Figuren von dem Sinn, der beim Rezipienten jeweils angesprochen wird. Während für den Rezipienten durch den Erzähler deskriptiv hervorgehoben wird, dass der Blinde seines Blickes (*utrisque obtutibus*) beraubt ist, kann dieser Blinde selbst selbstverständlich von keinen visuellen Wahrnehmungen profitieren. Diese Ausgangslage nimmt Prudenz zum Anlass, für die blinde Figur die anderen Sinnesbereiche als relevant zu markieren und so die Evozierung von Sinneswahrnehmungen für den außerhalb der *storyworld* angesiedelten Rezipienten über eine visuelle *evidentia* hinauszuführen.

Die deskriptiven Strategien lassen sich dabei bis auf eine Mikroebene in Lexik und Versbau beobachten. Die Evozierung einer räumlichen Wahrnehmung zeigt sich v. a. im Versbau, dessen zentrales Ziel die Abbildung eines ungewissen Voranschreitens des Blinden ist. Dies lässt sich einerseits an der Endstellung des Partizips *praeferens* beobachten, das die leeren Augenhöhlen (2,146 *orbis cavatos*) auch im Vers „voranführt“. Dabei wird diese umfassende Leere noch durch die Häufung von fünf Längen im Vers hervorgehoben.

Andererseits äußert sich das unsichere Voranschreiten des Blinden auch in dem räumlich sehr eindrücklichen, weil für den Rezipienten sowohl sicht- als auch hörbaren Enjambement *praevio / errore* (2,147–148). Dieser gezielte Einsatz des Versbaus rückt das unsichere Voranschreiten mit dem Stock als Orientierungshilfe in der Wahrnehmung des Rezipienten aus einer immersiven Perspektive in den Vordergrund. Schließlich sorgt auch das Objekt des Prädikats *regebat* für eine mehrere Sinne berührende Wahrnehmungsevozierung, die den „wankenden Schritt“ (*nutantem gradum*) für den Rezipienten als imaginiert sichtbare Bewegung und für die Figur wegen ihrer Blindheit als rein taktile Erfahrung repräsentiert.

In den beiden folgenden Strophen wird diese deskriptive Technik weitergeführt, indem die Verse wesentliche Aspekte derselben erneut vertiefen. Dies trifft insbesondere auf die eigentliche Gestaltung der Strophen und der einzelnen Verse zu, welche durch eine sehr fragmentierte Präsentation des Kataloges die Körperlichkeit

der beschriebenen Kranken repräsentiert und spiegelt. Dabei besteht die zweite Strophe der deskriptiven Passage aus einer auf sehr engem Textraum stattfindenden Deskription dreier Personen, denen eine Behinderung der Beine gemein ist und die durch die Konjunktionen *et*, *vel* und *-ve* voneinander abgegrenzt werden. Die drei Einzelpersonen werden zwar im Wortfeld identifiziert (*claudus...semipes...brevior*), gleichzeitig aber auch in ein diffus-homogenes Gesamtbild überführt, das lexikalisch das Motiv einer Abtrennung bzw. Fragmentierung (*infracto...trunco...trahebat*) aufweist.

Diese in Form eines Miniaturkataloges gebildete Deskription des Prudenz reiht sich dabei in eine Entwicklung innerhalb der spätantiken Literatur und v.a. deren Dichtung ein, welche die möglichst knapp gehaltene, aber gleichzeitig auf engstem Textraum und in verschiedenen Metren hochartifiziert arbeitenden Katalog als Element ihrer Ästhetik schätzt.⁷⁴

Als Beispiel hierfür mögen etwa die innerhalb der *Eclogae* des Ausonius überlieferten Kataloge zu verschiedensten Themen⁷⁵ und innerhalb der *Anthologia Latina* gesammelte Gedichte⁷⁶ dienen. Der Einsatz solcher Miniaturkataloge kann jedoch auch innerhalb größerer Textkomponenten, wie auch hier in *perist.* 2, in dieser Epoche in signifikanter Quantität beobachtet werden.⁷⁷

Als Beispiel wird hier kurz eine der vielen derartigen Kataloge im ersten Buch *de consulatu Stilichonis* des Claudian betrachtet:

*hi virga moderantur equos; his fulva leones
velamenta dabant ignotarumque ferarum* 260
*exuviae, vastis Meroë quas nutrit harenis;
serpentum patulos gestant pro casside rictus;
pendent viperae squamosa pelle pharetrae.*⁷⁸

Diese lenken ihre Pferde mit dem Rutenschlag, anderen
gaben Löwen gelblich-braune Kleidung und unbekannter 260
Bestien Beute, die Meroe in ihren endlosen Wüsten nährt:
Weit klaffend tragen sie als Helm der Schlangen Schlund,
es hängen mit schuppiger Haut die Köcher gefertigt aus Vipern.

Beschrieben werden hier die sehr heterogenen Truppen des Usurpators Gildo, welche dieser gegen Claudians panegyrischen Adressaten Stilicho ins Feld führt.⁷⁹ Wie im

⁷⁴ Siehe die grundlegenden Ausführungen bei Roberts (1989) 59–65 und den neuen Sammelband Laemmle u. a. (2021).

⁷⁵ Auson. *ecl.* 1–17.

⁷⁶ Zu nennen sind etwa die *argumenta* zu Vergil, die sich im Vaticanus 3867 (5. Jh.) erhalten haben.

⁷⁷ Dieses Phänomen wird in der Fallstudie zum *Cupido Cruciatu*s des Ausonius (Kapitel 4) erneut im Fokus der Untersuchung stehen.

⁷⁸ Claud. *stil.* 1,259–263.

⁷⁹ Die intertextuellen Aspekte dieses Katalogs, die v. a. eine Auseinandersetzung mit Vergil und Lucan darstellen, hat Keudel (1970) 51–53 analysiert.

Falle der Siechenden im Laurentiushymnus werden über deiktische Marker (*hi...his*) einzelne Personen(gruppen) voneinander isoliert und dem Rezipienten als im Raum verortbar suggeriert. Daraufhin werden sie über einzelne, ausgewählte Teile ihrer Ausrüstung (*velamenta...casside...pharetrae*) evoziert, deren gruselige und schon zu Lebzeiten Gefahr indizierende Ausgangsstoffe die evozierte Wahrnehmung noch weiter intensiviert (*ignotarum ferarum exuviae...serpentum patulos rictus...viperae*), wie es auch im Falle der Siechenden anhand der Nennung grausamer Details ihrer Entstellungen geschieht.

Der Endvers *gressum trahebat imparem*⁸⁰ bildet erneut die visuell zu erzeugende Wahrnehmung der Person mit dem verkürzten Bein durch die Wortstellung ab, die das Attribut *imparem* die Strophe abschließen lässt, wobei das Prädikat *trahebat* dieses Hinterherziehen sowohl der Handlung in der *storyworld* als auch deren textueller Repräsentation durch das Hyperbaton zuzuweisen vermag. Das Motiv einer Fragmentierung wird in Variation schließlich auch in der letzten Strophe der Deskription weitergeführt, wo es die körperlichen Gebrechen der beiden beschriebenen Personen mit der parallelen Anlage der Passage durch zweifache Frontstellung von *est* und dem jeweiligen Anschluss eines Relativsatzes kontrastiert. Dieser Einsatz von *est* zu Beginn einer deskriptiven Passage ist durch seine Provenienz aus epischen *descriptions*⁸¹ als deiktischer Marker ein sehr präsent Signal an den Rezipienten, dass hier in einer traditionellen, aber neu inszenierten Katalogstruktur beschrieben wird. Diese Übereinstimmung von Gegenstand und dessen Repräsentationsstrategie unter dem Motiv der Fragmentierung wird dadurch umso stärker betont.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die untersuchte Deskription ihren Fokus auf eine eindrückliche Repräsentation des zu beschreibenden Gegenstandes legt, nämlich die leidvolle Erfahrung der Siechenden. Zu diesem Zweck arbeitet sie sowohl auf der Ebene der Komposition – gewissermaßen der Makroebene – als auch auf der Ebene des Versbaus und der Lexik – der Mikroebene – darauf hin, dem Rezipienten eine immersive Lektüre zu erzeugen.

Damit lenkt diese hochartifizielle Deskriptionstechnik jedoch den Blick auch nicht zuletzt auf sich selbst, da die oben umrissenen Beschreibungselemente, wie gezeigt, durch ihren gezielten Einsatz im Metrum ebenso auch sich selbst zu referenzieren vermögen.

⁸⁰ Prud. *perist.* 2,152.

⁸¹ Vgl. Enn. *Ann.* 1,20 ed. Skutsch: *Est locus Hesperiam quam mortales perhibebant*, Verg. *Aen.* 1,530 *est locus, Hesperiam Grai cognomine dicunt*, 7,563 *est locus Italiae medio sub montibus altis*, Ov. *Met.* 8,788 *est locus extremis Scythiae glacialis in oris*. Die Liste ließe sich mit beliebigen Beispielen bei Ovid und den Epikern des 1. Jh. erweitern.

3.5.2 Das christliche Sehen: *caeca fraus nihil videt*

Die zweite der beiden unter dem Motiv der inneren und äußeren Krankheit korrespondierenden Passagen thematisiert die Diskrepanz zwischen der Selbstwahrnehmung mancher nichtchristlicher Römer mit ihrem inneren Aussehen, welches sich nur einem christlichen Betrachter offenbart. Dabei wird diese Diskrepanz von der Figur des Laurentius, der nun im Gegensatz zur vorangehenden Deskription der Siechenden, die vom Erzähler des Hymnus fokalisiert worden war, insofern vorbereitet, als er der textimmanenten Rezipientenfigur des Präfekten einen Schlüssel für die „richtige“ Wahrnehmung der Umwelt an die Hand gibt. Laurentius wirft dem Präfekten vor, dass dieser und seinesgleichen trotz vermeintlicher körperlicher Gesundheit aus ihrem Innersten heraus zerrissen würden (*perist.* 2,229–230: *valentes...interna corrumpit lepra*).

Dies begründet Prudenz durch den Aberglauben und die Selbsttäuschung, wobei besonders zu beachten ist, dass die Selbsttäuschung als „blind“ (*perist.* 2,232: *caeca fraus nihil videt*) charakterisiert wird. An dieser Stelle scheint die durch das Attribut *caeca* und die Prädikatshandlung *nihil videt* tautologische Gestalt der Aussage weiterhin weniger einer bloß stilistischen Makulatur als vielmehr einer Markierung des bereits zuvor im Gedicht als relevant erwiesenen Diskurses zur Wahrnehmung zu dienen. Sie bietet den Einstieg in die Deskription der vermeintlich gesunden Römer, deren wahrer Zustand erst „auf den zweiten Blick“ zu erkennen ist. An diese offene Markierung des Themas schließt sich die eigentliche Beschreibung der paganen Krankheitsbilder an:

*Hunc, qui superbit serico,
quem currus inflatum uehit,
hydrops aquosus lucido
tendit ueneno intrinsecus.*

240

*Ast hic auarus contrahit
manus recuruas et uolam
plicans aduncis unguibus
laxare neruos non ualet.*

*Istum libido faetida
per scorta tractum publica
luto et cloacis inquinat,
dum spurca mendicat stupra.*⁸²

245

Diesen, der sich in Seide brüstet,
den der fahrende Wagen aufplustert,
zerreißt im Innersten die Wassersucht
mit ihren durchsichtigen Giften.

240

⁸² Prud. *perist.* 2,237–248.

Dieser aber, der gierig seine krummen
Hände ballt und die Handflächen
mit gebogenen Nägeln zusammenkrallt,
kann seine Muskeln nicht entspannen.

Jenen dort trinkt die faulige Lust,
von einer Straßendirne zur nächsten gezogen,
in Dreck und Schmutz, während
er um unreine Schandtaten bettelt.

245

Die aus drei Strophen bestehende Beschreibung wird für den textimmanenten Rezipienten wie auch für den Rezipienten des Hymnus erneut durch deiktische Marker (*hunc...hic...istum*) eingeleitet, um in ganz parallel erzeugter Gestaltung einzelne Figuren zu evozieren. Diese können unter dem Motiv der inneren Krankheit subsumiert werden, weisen dabei aber auch hier im Sinne der *variatio* spezifische Merkmale auf. Diese Merkmale sind Krankheitssymptome, die in scharfen Kontrast zu im doppelten Sinne als oberflächlich inszenierten, aus dem Luxusdiskurs der Kaiserzeit bekannten Motiven gestellt werden.⁸³ Letztere sind im Gegensatz zu den inneren, verborgenen Krankheiten offen sichtbar und von Oberflächlichkeit geprägt.

In der ersten der drei Strophen wird auf einen Römer verwiesen, dessen Habitus durch zwei deskriptive Elemente evoziert wird, wobei eines sein eigentliches Aussehen betrifft (*qui superbit serico*), das andere die Nutzung eines Rennwagens (*currus*). Als Scharnierstelle zwischen dieser Außenwirkung und der innerlichen Erkrankung an ὕδρωψ (Wassersucht), die in der christlichen, aber auch in der klassischen Tradition als Symptom einer amoralischen bzw. konkret heidnischen Haltung Erwähnung findet,⁸⁴ setzt Prudenz das prädikativische *inflatum*, das hier semantisch polyvalent ist.

Es bezeichnet einerseits die überhebliche Geisteshaltung des Beschriebenen, indem es durch *superbit* im vorangehenden Vers vorbereitet wird, daneben wird dieser Status des „Aufgeblasenen“ jedoch auch als vorausweisende Referenz auf die innerliche „Erkrankung“ genutzt.⁸⁵

Eine weitere Bedeutungsverschränkung mag in der konkret geschilderten Situation liegen, die den Mann in seinem Wagen fahrend darstellt und so *inflatum* um eine dritte Bedeutungsebene erweitert, die eine mit der Überheblichkeit stark verwobene, durch den Fahrtwind erzeugte Aufblähung seiner seidenen Kleidung meint. Einen Hinweis auf diese weitere Bedeutung des Adjektivs innerhalb des Kontexts mag eine motivgeschichtlich einschlägige Stelle bei Iuvenal geben, die zwar lexikalisch keine direkten Parallelen aufweisen kann, aber aufgrund der identischen Motivanteile als plausibel erscheint. Diese motivische Verarbeitung erscheint vor dem Hintergrund

⁸³ Zur antiken Tradition der Krankheitsmetaphorik siehe Kudlien (1962), für eine neuere Untersuchung mit Fokus auf den Krankheiten und ihrer Darstellung siehe Gerard/Henderson (2004).

⁸⁴ Cameron (2011) 279–280.

⁸⁵ Vgl. Tert. *pall.* 4,10: *cum latrinarum antistes sericum uentilat.*

einerseits der spöttelnden Bemerkung Ammians, die römische Oberschicht lese nichts außer Iuvenal und Marius Maximus,⁸⁶ und andererseits der Intertextualitätsforschung zur Iuvenalrezeption im 4. Jh.⁸⁷ durchaus als möglich. Es handelt sich um einen Ausschnitt aus der Moralkritik im Rahmen der 1. Satire, die das stadtrömische Treiben in unterschiedlichsten Aspekten beleuchtet und am Rande auch auf das Verhalten der jugendlichen Oberschicht zu sprechen kommt:

dum peruolat axe citato
Flaminiam puer Automedon? nam lora tenebat
*ipse, lacernatae cum se iactaret amicae.*⁸⁸

während auf eiliger Achse ein kleiner Automedon
 über die Flaminia prescht? denn die Zügel hält er selbst,
 spielt sich dabei vor seiner bemäntelten Freundin auf.

Ebenso wie im Laurentiushymnus wird auch hier das hochmütige Auftreten als aktive Handlung markiert (*superbit* / *se iactaret*). Ein weiteres deskriptives Element wird mit der Erwähnung der Kleidung (*serico* / *lacernatae*) erzeugt, die in beiden Fällen moralisch negativ konnotiert ist: Während im Falle des prudentianischen Sünders mit dem Material Seide (perist. 2,237 *superbit serico*) der *luxuria*-Diskurs aufgerufen wird, steht die *lacerna* neben ihrer negativen habituellen Konnotation in der Kaiserzeit⁸⁹ in der satirischen Tradition für (oft nächtlich) stattfindendes Fehlverhalten, sodass die Begleitung des Jünglings (*puer*) als moralisch fragwürdig erscheint.

Als Beispiel mögen hier die Äußerungen in Horazens *sermones* zu den als fragwürdig inszenierten Nachtbeschäftigungen eines Sklaven dienen, der sich einer *lacerna* als Übergewand bedient, um gegen Moral und Gesetz zu verstoßen (Hor. *serm.* 2,7,55: *turpis odoratum caput obscurante lacerna*). Mit der schnellen Wagenfahrt gesellt sich das dritte deskriptive Element hinzu. Dabei wird die Geschwindigkeit bei Iuvenal durch die Junktur *pervolat axe citato* evoziert, während diese bei Prudenz durch die Kombination von *currus* und *inflatum* suggeriert wird, wobei letzteres die *evidentia* deutlich durch das Evozieren einer Alltagserfahrung – der Aufblähung der Kleidung im Wind – in ihrer Qualität erhöhen.

Nach diesem Bild des an der Wassersucht Leidenden wird das Motiv des Leidens für den Rezipienten noch intensivierter ausgeführt, indem die haptische Dimension der Wahrnehmung, die sich bei der Inszenierung des Hochmütigen schon angedeutet

⁸⁶ Amm. 28,4,14: *Quidam detestantes ut venena doctrinas, Iuvenalem et Marium Maximum curatior studio legunt, nulla volumina praeter haec in profundo otio contrectantes, quam ob causam non iudicii est nostri.*

⁸⁷ Long (1996) zu Claudians in *Eutropium*.

⁸⁸ Iuv. 1,60 – 62.

⁸⁹ Vgl. Suet. Aug. 40,5: *Etiam habitum uestitumque pristinum reducere studuit, ac uisa quondam pro contione pullatorum turba indignabundus et clamitans: 'en Romanos, rerum dominos, gentemque togatam!' negotium aedilibus dedit, ne quem posthac paterentur in foro circae nisi positus lacernis togatum consistere.*

hat, nun in der Beschreibung des Gierigen zum zentralen Gegenstand wird. Vor dem Hintergrund des Motivs der Habgier (*avarus*) in der zweiten und der *faetida libido* in der dritten Strophe der *descriptio* setzt Prudenz geballt Begriffe ein, die haptische Wahrnehmungen evozieren (*contrahit...volam plicans...laxare non valet...tractum...inquinat*).

Dabei fokalisiert der Sprecher Laurentius im Falle des Habgierigen sogar noch aus dessen Perspektive, indem er auch hier die Evozierung von Sinnesempfindungen zur Steigerung der ästhetischen Wirkung nutzbar macht. Schließlich ist es vor allem die Wahrnehmung des *avarus*, dass dieser seine Muskulatur nicht mehr entspannen kann. Die Strophe evoziert diese Verkrampfung nicht zuletzt auch durch den Einsatz der visuellen Attribute *recurvas* und *aduncis*.

Vor dem Hintergrund all dieser Beobachtungen zur hochartifizialen Deskriptiontechnik dieser Passage sollte ebenso nicht vergessen werden, dass weder die beschreibende Figur des Laurentius noch der Erzähler des Hymnus an irgendeiner Stelle markiert, dass die beschriebenen Heiden in der *storyworld* anwesend sind. Vielmehr scheint es sich um topische Figuren zu handeln. Topisch sind sie jedoch nur in ihren zentralen Motiven der *superbia*, *avaritia* und *libido*, denn die Passage stellt sich in ihrer Anlage und narrativen Einbettung als eine metadiegetische *descriptio* dar, die den Heiligen letztlich nicht nur für den Rezipienten, sondern auch für die textimmanenten Zuhörer seiner Rede die Wahrnehmung der drei krankenden Heidenfiguren lediglich evozieren lässt.

Die im Hymnus als Gegenstück der oben analysierten *descriptio* der Siechenden fungierende Passage zeigt also ein großes Interesse am Diskurs zu oberflächlicher, d. h. v. a. heidnischer, und zur spirituell-christlichen Wahrnehmung. Diese für die jeweilige Wahrnehmung relevanten Pole werden durch das Fehlverhalten der Christenverfolger einerseits und durch das gottesgefällige Verhalten der verfolgten Christen andererseits gebildet, die aufgrund ihres Glaubens die richtige Wahrnehmung der Welt haben können. Diese gleichzeitig sensorisch dichte Evozierung und Problematisierung von Wahrnehmungen ist dabei zentrales Interesse des Dichters Prudenz, der immer wieder auf den repräsentativen Charakter seiner Dichtung rekurriert.

3.6 Das Verhältnis des Prudenz zur Repräsentation

Dass die Krankheiten der moralisch Fragwürdigen sogar deren Wahrnehmungsfähigkeit selbst negativ beeinflussen können, führt Prudenz im Anschluss an die im letzten Kapitel besprochene Deskription der siechenden Heiden an, wo er den *morbus regius* (Gelbsucht) als Ursache für die fehlende Urteilsfähigkeit über den Götterkult anführt (*perist.* 2,263–264 *dum daemonum sordes colis, / morbo laboras regio*). Damit nutzt Prudenz die Tradition medizinisch-philosophischer Texte, die der Gelbsucht eine Schuld an Wahrnehmungsstörungen und damit verbunden auch Wahn zuwei-

sen,⁹⁰ dreht das Kausalitätsverhältnis jedoch um: der Paganismus, also die fehlerhafte Wahrnehmung, wird zur Krankheit und die Gelbsucht als deren Symptom präsentiert.

Im Folgenden werden mit den Gedichten zu Cassian von Imola (*perist.* 9) und Hippolytus von Rom (*perist.* 11) zwei Texte in den Blick genommen, deren herausragendes Merkmal die Einbettung der *descriptio* eines Gemäldes ist. Da es sich dabei um eine intermediale Repräsentation handelt, die in beiden Fällen explizit auf ein Bildmedium Bezug nimmt, muss an dieser Stelle betrachtet werden, mit welchen Strategien und Absichten Prudenz mit der Bildkunst umgeht. Dabei ist besonders relevant, welche Haltung er als christlicher Autor zur bildlichen Repräsentation einnimmt. Im Gegensatz zu Claudian, der in der Integration konzeptueller Medienüberschreitungen in seine Dichtung (Kapitel 2) traditionelle Mythenbestände einsetzt, verhandelt Prudenz dezidiert christliche Inhalte. Aus diesem Grund muss untersucht werden, unter welchen Bedingungen Prudenz diese literarische Technik einsetzt. Anhand dieser Kontextualisierung wird ein Rahmen für die Evaluation der Deskriptionstechnik im Umfeld der Poetik und Ästhetik des Dichters geschaffen.

Bei den für diese Kontextualisierung relevanten Texten handelt sich im Einzelnen einerseits um die Äußerungen des Dichters selbst innerhalb der Bücher *contra orationem Symmachii*, andererseits um die von Märtyrern im *liber Peristephanon* an verschiedenen Stellen (*perist.* 2; 10) vorgetragenen Ausführungen zur Bildkunst.

Vor dem Hintergrund der bisher in Kapitel 3 getätigten Beobachtung, dass Prudenz in seiner sensorisch dichten Beschreibungstechnik immer wieder die eigene Rolle als Dichter thematisiert und dabei Strategien textueller Oszillation eine gewichtige Rolle einnehmen, ist seine Haltung zur Bildkunst von besonderem Interesse, da er als christlicher Dichter eine scheinbar paradoxe Haltung einnimmt: einerseits äußert er sich kritisch gegen die Gefahren, die von bildlicher Repräsentation ausgehen, und andererseits nutzt er konzeptuelle Medienüberschreitungen selbst in seiner Dichtung, verarbeitet also Bildmedien für die Inszenierung christlicher Inhalte.

Die nachfolgenden Untersuchungen gehen dabei von zwei Punkten aus. Erstens wird mit der Scheidung von Form und Inhalt intermedialer Repräsentation die vermeintliche Paradoxie der prudentianischen Haltung problematisiert. Zweitens wird in der Folge der Arbeit von Aaron Pelttari für den Bereich der Bildkunst nutzbar gemacht, was dieser an der Fiktionalitätsdebatte bei Prudenz gezeigt hat. Pelttari hat hervorgehoben, dass sich Prudenz, wie andere antike Dichter auch, eine *persona* anlege, die gleichzeitig die Repräsentation und ihre Fiktionalität fruchtbar nutzen und dennoch aus christlicher Perspektive kritisch beurteilen kann.⁹¹

Dieser Ansatz drängt sich umso mehr insofern auf, als besonders die Inszenierung des Hippolytus in *perist.* 11 durch umfangreiche Verarbeitung heidnischer Literatur- und Kunstbestände angereicht ist.

⁹⁰ Kudlien (1962) 109.

⁹¹ Pelttari (2019) 205–206; 231–232.

In einem ersten Schritt soll nun eine Passage aus dem Romanushymnus betrachtet werden. In dieser lässt Prudenz den Märtyrer Romanus umfangreiche Äußerungen zu den Gefahren der Kunst für den rechten Glauben ausführen. Diese finden sich im Kontext der Kritik am stupiden Götterglauben der Nichtchristen (*perist.* 10,166–305). Im Zuge der Entlarvung dieses idolatrischen Götterglaubens macht Romanus einige grundsätzliche Bemerkungen zu der Rolle, welche die Bildkunst dabei spielt:

*Sed pulchra res est forma in aere sculptilis:
quid inprecabor officinis Graeciae,
quae condiderunt gentibus stultis deos?
forceps Mironis, malleus Polycliti
natura uestrum est atque origo caelitem.*⁹²

Eine schöne Sache ist nun eine in Erz ausgeführte Gestalt:
Was soll ich den Werkstätten Griechenlands zürnen,
die den dummen Heiden ihre Götter geschaffen haben?
Die Zange des Myron, der Hammer des Polyklet
sind Herkunft und Natur eurer Himmelsbewohner.

Romanus beginnt seine Rede gegen die Bildkunst mit einer Einschränkung: nicht die bekannten Bildhauer der Griechen – hier durch Myron und Polyklet bzw. sogar ihre Werkzeuge (*forceps...malleus*) vertreten – seien schuldig an den zu seiner Zeit vorzufindenden Verirrungen, sondern der Umgang der *gentes stultae* mit deren Werken.

Dennoch bezeichnet Romanus die *ars* in der Folge als grundsätzliche Gefahrenquelle (*perist.* 10,271: *ars seminandis efficax erroribus*), die bei den weniger Gefestigten und Ungebildeten eine Wahrnehmung erzeuge, die zu Furcht und Fehlverhalten führe (*perist.* 10,272–90). Diese erneute Problematisierung der „falschen“ Wahrnehmung wird in der Folge durch einen Katalog von durch Prudenz evozierten Götterbildern sowie deren Wirkung auf die Betrachter inszeniert: Die Kunstfertigkeit der Darstellung ermögliche es, starke Reaktionen zu provozieren. Zu diesem Zweck werden die virtuellen, auf Grundlage ikonographischer Details evozierten Bildnisse verschiedener Gottheiten selbst einer Beschreibung (*perist.* 10,271–285) unterzogen:

*Ars seminandis efficax erroribus
barbam rigentem dum Iouis circumplicat,
dum defluentem leniter flectens comam
limat capillos et corimbo Liberi
et, dum Mineruae pectus hydrys asperat,
iniecit atram territis formidinem,
ut fulmen aeris ceu Tonantis horreant,
tremant uenenum sibilantis Gorgonae,*

⁹² Prud. *perist.* 10,266–270.

*putent ephybum post triumphos Indicos
ferire thyrsos posse, cum sit ebrius.*

*Tum quod Dianam molle succinctam uident,
uenantis arcum pertimescunt uirginis;
si forte uultum tristioris Herculis
liquore crispo massa finxit fusilis,
clauam minari, ni colatur, creditur.*

Die Kunst, so beflissen in der Verbreitung von Irrtümern,
gibt, wenn sie den starrenden Bart des Jupiter kräuselt,
wenn sie, des Liber herabfließendes Haar sanft flechtend,
die Strähnen und die Efeubeeren seines Kranzes ausfeilt
und, wenn sie die Brust der Minerva mit Schlangen aufwirft,

den Erschrockenen eine finstere Angst ein,
sodass sie vor dem Blitz des ehernen Donnerers in Furcht geraten,
vor dem Gift der zischenden Gorgonin erzittern,
glauben, dass er Jüngling sie nach seinem indischen Triumph
mit dem Thyrsosstab schlagen könnte, wenn er trunken ist.

Wenn sie dann die Diana sehen, wie sie weich fließend gegürtet ist,
fürchten sie den Bogen der jagenden Jungfrau,
wenn die geschmolzene Masse das Gesicht eines recht grimmigen
Herkules mit gekräuselter Flüssigkeit geformt hat,
glauben sie, er drohe mit seiner Keule, sollte er nicht verehrt werden.

Diese Deskription ist durchsetzt von Verben der Wahrnehmung, die einerseits die unmittelbar körperliche Reaktion auf diese Bildnisse in den Fokus stellen (*horreant, tremant, pertimescunt*) und andererseits die Subjektivität dieser Wahrnehmung explizieren (*putent, creditur*). Damit nutzt Prudenz die für deskriptive Passagen in der lateinischen Literatur gängigen und häufig auch selbstreferentiellen Marker der beschriebenen Kunstfertigkeit, die sowohl die Evozierung von Lebendigkeit als auch die Durchbrechung derselben bewerkzustelligen vermag.⁹³ Diese Subjektivität zeigt sich ganz besonders kondensiert in der Bemerkung, dass die ungebildeten Betrachter sich vor dem *fulmen aeris ceu Tonantis* fürchten, d. h. vor dem Blitz eines Jupiters aus Erz. Die Ursache der Furcht (das Blitzbündel des Zeus) und auch diejenige des die Furcht auslösenden Phänomens (die Darstellung im Erz) verschwimmen so unter dem Eindruck der Interaktion von Kunstwerk und Realität.

C. O'Hogan hat zu dieser Beschreibung angemerkt, dass „the careful description of their workmanship almost suggests admiration“.⁹⁴ In der Tat ist die Beschreibung immer wieder auf die Künstlichkeit, die Materialien und die Herstellung fokussiert. Dabei ist jedoch ergänzend zu konstatieren, dass Prudenz selbst sich über die intermediale Vermittlung sehr intensiv einer deskriptiven Technik bedient, die der kritisierten Effekte der Bildkunst nicht etwa entbehrt, sondern diese im Gegenteil sogar für

⁹³ Vgl. etwa Claud. *rapt.* 1,257 zum Gewebe der Proserpina: *credas inlidi cautibus algam*.

⁹⁴ O'Hogan (2017) 144.

die Kritik an dieser fruchtbar macht. Die Deskription der Götterbilder ist sensorisch sehr dicht, da sie auf sehr engem Raum Wahrnehmungen verschiedener Sinnesbereiche versammelt. So wird etwa die *atra formido* („der finstere Schrecken“) einerseits in ihrer Haptik verstärkt, indem die selbst schon haptisch ausgerichtete⁹⁵ *formido* durch einen drastisch beschriebenen Akt der Penetration (*iniecit territis*)⁹⁶ in ihrer Haptik noch intensiviert. Zusätzlich wird diese stark haptisch ausgerichtete Junktur durch das Attribut *atram* um eine visuelle Ebene ergänzt.⁹⁷ Eine weitere sensorisch dichte Junktur ist mit *molle succinctam vident* gegeben, die durch das mittelnde, zwischen zwei Sinnesbereichen stehende *succinctam* einen haptischen mit einem visuellen Eindruck verbindet. Dabei ist festzuhalten, dass es sich bei der Junktur *molle succinctam* um eine Fügung des Prudenz handelt, was aufgrund der fehlenden Lexikalisierung für eine umso prägnantere Wirkung spricht.⁹⁸

Eine Perspektive auf die Produktion des Kunstwerkes bietet in ähnlicher Anlage die Beschreibung eines Herculesbildes, welche die evozierten Wahrnehmungen als Resultat einer ebenfalls sowohl haptischen als auch visuell wahrnehmbaren Handlung präsentiert. Der potenziell als bedrohlich wahrnehmbare Hercules hat diese Eigenschaft durch das Gießen des Erzes erhalten (*vultum...liquore crispo massa finxit fusilis*), wobei durch die Fließeigenschaften (*liquore...fusilis*) und die optischen Qualitäten (*crispo...massa*) eine multisensorische Wahrnehmung evoziert wird. Eine akustische Ebene der Wahrnehmung durch die genannten *gentes stultae* wird schließlich durch das Attribut *sibilantis* bei der Deskription der *Aegis* der Minerva in *tremant venenum sibilantis Gorgonae* erzeugt. Dieses wiederholt ebenso das Motiv der nicht fassbaren Herkunft entweder aus dem Bild selbst oder aus der Vorstellung der Betrachtenden, das schon bezüglich des Blitzes (*aeris ceu Tonantis*) bemüht worden ist.

Dabei besteht die einzige von Prudenz eingesetzte „Sicherheitsmaßnahme“ gegen die von der *efficax ars* ausgehenden Gefahren in dem zwischen die direkte Kommunikation zwischen (literarisch aktualisiertem) Bildwerk und Rezipienten geschalteten und explizit als irrig wahrnehmend markierten Rezeptionskollektiv: die Fokalisation der Deskription wird über textimmanente Betrachterfiguren organisiert und schafft so immer wieder eine ästhetische Distanz für den Rezipienten des Romanushymnus. Diesen korrektiven Spiegel hält Prudenz schließlich auch einer bestimmten Personengruppe vor, nämlich derjenigen, die aufgrund ihres Status und ihrer Bildung solche Irrtümer vermeiden können sollte (*perist.* 10,306: *uos eruditos miror et doctos uiros*).

⁹⁵ Vgl. zu den körperlichen Auswirkungen der *formido* Verg. *Aen.* 3,29–30: *mihi frigidus horror / membra quatit gelidusque coit formidine sanguis*.

⁹⁶ Die Junktur *formidinem inicere* findet sich interessanterweise auch zitiert bei Macrobius (*sat.* 3,9,8), der *Furius* wegen einer antiken evocatio zitiert (*eique populo civitatique metum formidinemque...inciatis*).

⁹⁷ Vgl. Verg. *georg.* 4,468: *caligantem nigra formidine lucum*, *Aen.* 12,335 *atrae Formidinis ora*.

⁹⁸ *molle* als Adverb ist sonst nur bei Stat. *Theb.* 1,330 und *Silv.* 5,3,36 nachweisbar. Vgl. *ThLL* s.v. B 3.

Zusammenfassend kann also bezüglich des Romanushymnus festgehalten werden, dass ihm eine Auseinandersetzung mit der *ars* eignet, welche diese trotz all ihrer Polemik nicht als *per se* gefährlich verteufelt, sondern lediglich eine korrekte Rezeption bzw. Nutzung in der Lebenswelt einfordert, die aus der historisch-literarisierten Perspektive des Märtyrers noch nicht gegeben ist.

Diese kontextualisierende Einschränkung wird umso prägnanter in einer weiteren Passage ersichtlich, die sich in der Rede des Laurentius in *perist.* 2 befindet. Dort entwirft der Märtyrer eine Zukunftsvision Roms nach dem Sieg des Christentums.⁹⁹ In diesem Kontext kommt Laurentius auch auf die Bildkunst zu sprechen:

*Tunc plura ab omni sanguine
tandem nitebunt marmora,
stabunt et aera innoxia
quae nunc habentur idola*¹⁰⁰

Dann wird von jeglichem Blut befreit
endlich erglänzen der Marmor,
es wird unschädlich stehen das Erz,
das jetzt noch für Götterbilder gehalten.

Die Äußerungen des Laurentius stehen klar in der Tradition der Ästhetik pretiöser Materialien, die das vierte Jahrhundert als Erbe der Literatur v. a. des ersten nachchristlichen Jahrhunderts weiterentwickelt hat.¹⁰¹ Vor allem die Junktur *nitebunt marmora* bemüht stark die etwa in den *Silvae* des Statius relevante ästhetische Kategorie der Licht- und Glanzeffekte.¹⁰² Dieser Effekt tritt umso schärfer durch das christlich sehr negativ konnotierte Opferblut¹⁰³ hervor, das die Strophe einleitet. Mit dem Ende des folgenden Verses präsentiert sich der Marmor so nach einer verzögernden Sperrung als gereinigtes und endlich (*tandem*) seinem Zweck zugeführtes Kunstwerk.¹⁰⁴

Dieser Gedanke wird umso prononcierter im zweiten Verspaar expliziert, in dem Laurentius darauf verweist, dass die Kunstwerke aus Erz nicht aus sich selbst heraus schädlich sind, sondern mit einem semantischen Gehalt aufgeladen werden (*nunc habentur*), der einen Schaden erzeugt. Diese Formulierung zeigt sich dabei nicht nur als Schlüssel für die von Chr. Gnllka intensiv beforschte *chresis* („Nutzung“) nicht-

⁹⁹ Lühken (2002) 179.

¹⁰⁰ Prud. *perist.* 2,483–485.

¹⁰¹ Roberts (1989) 38–65, bes. 62.

¹⁰² Cancik (1965) 78–84.

¹⁰³ Vgl. Prud. c. *Symm.* 1,501: *marmora tabenti respergine tincta*.

¹⁰⁴ All dies erfolgt freilich aus einer Perspektive, welche die Zustände zur Zeit des Prudentius prophesiert. Hershkovitz (2017) 167. Zum Einsatz von „Licht“ und „Dunkelheit“ bei Prudentius Gosserez (2001).

christlicher Text-, Mythen- und Kunstbestände,¹⁰⁵ sondern markiert diese ganz offensiv im Text, wobei sie durch die Fokalisierung eines literarisch-prophetisch aktiven Heiligen zusätzliche Legitimation erhalten.¹⁰⁶

Als in besonderem Maße relevant zeigt sich eine Passage im 2. Buch der von einem hohen Grad an Literarizität und umfassender Kenntnis der Bildungsbestände geprägten Polemik *contra orationem Symmachi*, die als (späte) Antwort auf den Antrag des gleichnamigen Senators, die Statue der Siegesgöttin im Senatsgebäude nach vorangegangener Entfernung wiederaufstellen zu lassen, konzipiert wurde.¹⁰⁷

Schon zu Beginn des 2. Buches der polemischen Antwort auf die Argumentation des Symmachus attackiert Prudenz, der in dieser Passage die Kaiser Arcadius und Honorius für sich antworten lässt, den Umgang der Nichtchristen mit Literatur und Kunst:

<i>aut vos pictorum docuit manus adsimulatis</i>	
<i>iure poetarum numen componere monstris,</i>	40
<i>aut lepida ex vestro sumpsit pictura sacello</i>	
<i>quod variis imitata notis ceraque liquenti</i>	
<i>duceret in faciem, sociique poematis arte</i>	
<i>aucta coloratis auderet ludere fucis.</i>	
<i>sic unum sectantur iter, sic inania rerum</i>	45
<i>somnia concipiunt et Homerus et acer Apelles</i>	
<i>et Numa, cognatumque malum pigmenta, Camenae,</i>	
<i>idola, convaluit fallendi trina potestas.</i> ¹⁰⁸	

Entweder hat euch die Hand der Maler gelehrt, aus vorgetäuschten	
Ungeheuern nach Dichterart eine Gottheit zusammenzusetzen,	40
oder die geistreiche Malerei hat aus eurem Schrein herausgenommen,	
was sie durch diverse Pinselstriche nachahmte und in flüssigem Wachs	
in ein Bildnis führte, dabei unterstützt durch der verwandten Dichtung	
Kunst wagte, mit buntgefärbten Tönen spielend zu täuschen.	
So verfolgen sie beide denselben Weg, so empfangen inhaltslose	45
Träume von den Dingen sowohl Homer als auch der forsche Apelles	
und Numa, ein verwandtes Übel sind Malerei, Musen und Bildnisse:	
Eine dreifache Macht der Täuschung kam so zu ihren Kräften.	

105 Der Begriff wurde entworfen in Gnllka (1984) und ist seitdem zentrales Konzept der gleichnamigen Reihe. Bei der *chresis* geht es nach Gnllka zentral um eine angemessene Nutzung paganer Kulturbestände zu Ehren des christlichen Gottes. Eminentestes Beispiel für die spätantiken Christen wie Prudenz und Augustinus ist dabei die Mitnahme des Goldes der Ägypter in Exodus 3,22. Dabei ist wichtig, dass gleichzeitig eine Übernahme und eine Distanzierung vom ursprünglichen Kontext geschehen.

106 Auch dies ist eine Strategie, die als Legitimation v.a. panegyrischer Aussagen in der lat. Dichtung Tradition hat, wobei die Figurenreden in Stat. *silv.* 1,1 (Curtius); 4,1 (Ianus); 4,3 (Vulturnus und Sibylle) als besonders prägnante Beispiele genannt sein mögen.

107 Siehe zur Kontroverse zu Datierung und Anlass des Werkes den Überblick bei Krollpfeifer (2017) 38–43.

108 Prud. c. *Symm.* 2,39–48.

Prudenz zeigt an dieser Stelle, dass er die Dichtung als eng mit der Bildkunst verwoben sieht (47 *socii poematis, cognatum malum*). Dabei ist besonders bemerkenswert, dass er sich dazu einiger Begriffe bedient, die einen distinkten metapoetischen Wert besitzen. Er benennt das unzulässige Treiben als ein *ludere* (44), das jedoch, wie zu Beginn der Ausführungen zum Laurentiushymnus beobachtet, auch in Prudenz' eigener Dichtung eine Rolle spielt. Noch deutlicher markiert wird der metapoetische Wert dieser vordergründigen Kunstkritik durch den Einsatz des ebenfalls als für die Dichtung des 4. Jh. als relevant erwiesenen Begriffs *fucus* in Junktur mit dem Verb (44 *coloratis...ludere fucus*). Doch damit nicht genug: Auch die Körperlosigkeit der *inania / rerum somnia* (45–46) ist als poetologisches Motiv von Prudenz aufgenommen worden, um seine eigene Dichtung von der aus christlicher Sicht problematischen *ars* der Dichter (Homer) und Künstler (Apelles) abzusetzen.

Damit bemüht er mit dem Traum (*somnia*) ein Diskursfeld, das sich bereits in der Fallstudie zu Claudian als relevant für den ästhetischen wie auch poetischen Diskurs gezeigt hat.¹⁰⁹ So scheint die dem Text innewohnende Stoßkraft der Kritik recht klar v. a. auf die Gefahren begrenzt zu sein, die der Götterkult als Produkt und auch Produzent irriger Vorstellungen hervorruft.¹¹⁰

In dieser Passage werden weiterhin explizit sowohl der Mythos des Hippolytus, der von Prudenz selbst in *perist.* 11 verarbeitet wird,¹¹¹ als auch dessen künstlerische Darstellung und Rezeption in der Gesellschaft zum Kritikpunkt gemacht:

*Cur etiam templo Triviae lucisque sacratis
cornipedes arcentur equi, cum Musa pudicum
raptarit iuvenem volucris per litora curru,
idque etiam paries tibi versicolorus adumbret?
Desine, si pudor est, gentilis ineptia, tandem
res incorporeas simulatis fingere membris.*¹¹²

55

Warum werden auch von Tempel und geweihtem Hain der Trivia
die hornbehuften Pferde ferngehalten, wenn doch die Muse
den keuschen Jüngling aus einem die Küste entlangrasenden Wagen
raubte, und dies dir auch eine vielfarbige Wand zeigt?
Höre endlich auf, wenn du schamhaft bist, heidnischer Unsinn,
gestaltlose Dinge mit vorgetäuschten Gliedern zu erdichten.

55

Diese Ausführungen sind Teil eines längeren Diskurses von *c. Symm.* 2 über die aus christlicher Sicht gefährliche und irrationale Praxis, in Kunst und Dichtung erschaffene Figuren, Räume und Mythen als Grundlage von Kulthandlungen zu nutzen. Prudenz ruft daher über das Sprachrohr der beiden Kaiser Arcadius und Honorius

¹⁰⁹ Vgl. Kapitel 2.4.

¹¹⁰ Obgleich von einer *trina potestas* die Sprache ist, welche neben dem Kult auch die *pigmenta* und *Camenae* in die Pflicht nimmt.

¹¹¹ Vgl. Kapitel 3.7.

¹¹² Prud. *c. Symm.* 2,54–58.

dazu auf, davon abzulassen, einer doppelten Fiktion zu dienen. Diese doppelte Fiktion besteht dabei nach Prudenz darin, dass die paganen Kräfte fiktive Erzählungen in die reale Kultpraxis einfließen lassen.

M. A. Malamud hat jedoch in diesem Kontext herausgestellt, dass der recht großflächige Einsatz eines Vergilzitates,¹¹³ das selbst wiederum ein Aition des Diana-Heiligtums von Aricia zum Gegenstand hat, eine gewisse Ironie aufweise. Dies begründet sie damit, dass Vergil als kanonischer Epiker und damit einflussreicher Dichter ein denkbar schlechter Hintergrund für die Argumentation gegen die Dichtung und den Kult sei. In der Folge dieser Beobachtung deutet sie die Nutzung des Inter-textes als mögliche implizite Kritik an den Kaisern und deren Politik, nichtchristliche Kunst erhalten zu wollen.¹¹⁴

Dagegen spricht sich M. Brown für eine Nutzung des recht deutlich markierten – immerhin handelt es sich um die Verarbeitung gleich mehrerer Verse – Vergilzitats als Untermauerung einer teleologischen Relevanz der Tradition für die Vorbereitung eines christlichen Roms aus.¹¹⁵ In der Tat scheint eher diesem Gedanken M. Browns zu folgen zu sein, da beachtet werden muss, dass die Sprecher sich eben nicht, wie M. A. Malamud postuliert, der vergilischen Worte bedienen, ohne dabei zu beachten, dass sie damit ihrer eigenen Forderung zuwiderhandeln, sondern gerade durch deren performative Wiederholung als problematisch und gleichzeitig wirkungsvoll erweisen.

Dabei sind die Worte von P. Brown instruktiv, dass es sich bei der Gesellschaft des 4. Jahrhunderts zwar um eine postklassische, nicht aber um eine nichtklassische gehandelt habe.¹¹⁶ So scheint die Last des poetologischen Diskurses in allen betrachteten Stellen, in denen Prudenz sich zu *ars* äußerst, zu schwer zu wiegen, um sie als höhnische Argumentation gegen die Bildungsbestände interpretieren zu können. Tatsächlich lässt Prudenz die Worte der Kaiser besonders durch die Ersetzung der das Aition einleitende Partikel *unde* im vergilischen Hypotext durch das relativierende *cur* ersetzen und so gleichzeitig auf die Gestalt des ursprünglichen Kontexts als Aition verweisen. Dabei stellen die vergilisch gefärbten Worte der Kaiser die Deutungshoheit desselben infrage. Diesem Gedanken folgend stellen sie die Muse Vergils als Erschafferin und in einem zweiten Schritt die Malerei als Instanz der Legitimation dieser lebensweltlich existierenden sakralrechtlichen Regelung dar.

Dabei ist noch einmal grundsätzlich hervorzuheben, dass Prudenz seine in Versform geschaffene, hochartifizuell komponierte Kritik an den Forderungen des

¹¹³ Verg. *Aen.* 7,778 – 780: *unde etiam templo Triuiaie lucisque sacratīs / cornipedes arcentur equi, quod litore currum / et iuuenem monstros pauidi effudere marinis.*

¹¹⁴ Malamud (1989) 92 m. Anm. 18.

¹¹⁵ Brown (2003) 115: „Yet surely Prudentius is only here showing how pagan art has a proper place in the Christian world order. Prudentius is vindicating his belief, expounded later on in the poem, that Rome's pagan past was a preparation for her Christian present and as such cannot simply be dismissed.“

¹¹⁶ Brown (1979) 23.

Symmachus, wie die Forschung bereits vielfach bemerkt hat, an ihrem Rezipienten ausgerichtet hat und ihn gewissermaßen mit seinen eigenen Waffen zu schlagen versucht,¹¹⁷ was nicht zuletzt in der Gefasstheit der direkten Ansprache des Gegners kurz vor der Kunstkritik verdeutlicht wird (Prud. c. *Symm.* 2,19: *Ausoniae vir facundissime linguae*). Demnach muss die These, dass die Passage eine grundsätzliche Kritik an den traditionellen Literatur- und Kunstbeständen zum Ziel hat, abgewiesen werden, und es soll nun der Blick auf die Konsequenzen dieser Aussage für das dichterische Selbstverständnis des Prudenz gelenkt werden.

E. Prolingheuer hat in Absetzung von einem Bild des Prudenz als bescheidenem Dichter, der sich stark von den Untiefen der intermedialen Inszenierung literarischer Themen distanziert und dem schädlichen Einfluss der Bilder auf die Gläubigen Einhalt zu gebieten versucht, herausgestellt, dass diese Äußerungen in ihrem jeweiligen Kontext gesehen und interpretiert werden müssen. Dabei betont er, dass die negativen Worte zum heidnischen Bilderbestand v. a. der Pragmatik des Werkes (der Polemik gegen Symmachus) geschuldet seien, während die positiven Worte ebenso einer bestimmten Argumentationsstrategie (der christlichen oder christlich sanktionierten Verwendung) zuarbeiteten.

Dabei hat er jedoch die Auswertung für das Selbstverständnis des Dichters und seiner literarischen – v. a. deskriptiven – Technik nicht bis zum Ende fruchtbar gemacht, da nicht danach gefragt worden ist, welche Schlüsse diese komplexe Haltung zulassen könnten. Einen Schritt weiter hinsichtlich der sich für Prudentius ergebenden Selbstwahrnehmung als Dichter geht die Arbeit von P. Hershkowitz, die in der Argumentation des Prudenz eine Rechtfertigung des Einsatzes traditioneller Literatur- und Mythenbestände sieht, die sie im Kontext der Absicht einer effektiven Kommunikation christlicher Inhalte gegenüber einer (v. a. hispanischen) Elite sieht.¹¹⁸

Beiden Hypothesen eignet dabei jedoch der Ansatz, einem apologetischen Charakter der poetologischen Äußerungen den Primat einzuräumen. Diese apologetische These ergibt sich v. a. aus der Prämisse, dass die Kritik an der Kunst, wie sie etwa von Tertullian oder Augustinus vorgebracht wird,¹¹⁹ auf den Text des Prudenz übertragen wird. Dabei kommt ein wesentlicher Punkt zu kurz, der darin besteht, dass die Autoren sich einerseits jeweils nicht nur in unterschiedlichen Kontexten bewegen, sondern ebenfalls bei all ihrer Polemik in Einzelfragen dennoch nicht außerhalb ihres kulturellen und damit auch literarischen Umfelds bewegen (können).

Selbst Tertullian zeigt sich als Vertreter der *latinitas*, und auch die Invektiven gegen die „pagane“ Kultur, die am extremsten in der Schrift *de idolatria* alle Formen der *ars* als mit der Idolatrie verbunden bezeichnet (Tert. *idol.* 8,3: *nulla ars non alterius*

¹¹⁷ Gnillka (2001) 270–276.

¹¹⁸ Hershkowitz (2017) 212–213.

¹¹⁹ Vgl. die Ausführungen von O'Hogan (2016) 135–136. Die Schlüsselstelle für Augustinus ist Aug. *civ.* 7,18.

artis aut mater aut propinqua est), greifen diese aus sich selbst heraus an.¹²⁰ Weiterhin befinden sich die jeweiligen Autoren in einer gänzlich unterschiedlichen Sprecherrolle bzw. Kommunikationssituation als die historischen und zugleich literarisierten Märtyrer im *liber Peristephanon* oder die Rede der Kaiser des *contra orationem Symmachi*, welche aus der Perspektive einer etablierten Machtbasis der Kirche geschrieben sind.

Dass Prudenz selbst in zweien seiner bekanntesten Gedichte im *liber Peristephanon* zur Verarbeitung von Bildkunst in der Vermittlung der Dichtung greift, wurde oft als paradox beschrieben.¹²¹ Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen und der im Rahmen dieses Kapitels durchgeführten Analyse der Literarizität der prudentianischen Welt scheint jedoch Vorsicht geboten zu sein, einen kategorischen Geltungswert der stark kontextuell konzipierten Aussagen auf Seiten des Dichters, aber auch beim zeitgenössischen Rezipienten zu postulieren. Vielmehr steht für Prudenz der rechte Gebrauch im Zentrum des Interesses. So kommt es, dass der Dichter in der (fast) zeitgenössischen Auseinandersetzung mit Symmachus die Bildkunst und ihre Rolle im paganen Kult verunglimpfen kann und gleichzeitig die Märtyrer Laurentius und Romanus eine christlich-korrekte, auf formal-ästhetischer Ebene genutzte Bildkunst gutheißen lassen kann.

Vor diesem Hintergrund sollen nun in Kapitel 3.7 die Gedichte *perist.* 9 und 11, die beide eine komplexe Gestaltung erfahren haben und auf den Ebenen der Textualität, Medialität und Räumlichkeit oszillieren, betrachtet werden, um die zugrundeliegende Beschreibungstechnik und das in ihr verarbeitete Phänomen der Oszillation zu untersuchen.

3.7 Die Deskription in *perist.* 9 und 11

In der Untersuchung des Laurentiushymnus haben sich hinsichtlich der Deskription mehrere zentrale Punkte herausstellen lassen. Die deskriptive Technik des Prudenz nutzt in *perist.* 2 in vielfältiger Weise textuelle Strategien der Oszillation, um dem Rezipienten eine komplexe Narrativisierung des Martyriums zu präsentieren. Dabei zielt Prudenz auf ästhetischer Ebene auf eine sensorisch dichte Evozierung von Wahrnehmungen visueller, auditiver, haptischer und olfaktorischer Natur ab. Er nutzt dabei aber auch die Fokalisation der Deskription als Mittel, um die Ebenen von *storyworld* und Leserwelt miteinander zu verbinden. Dies geschieht etwa durch das

¹²⁰ Ein Paradebeispiel dafür ist die Verteidigung seiner Praxis, das *pallium* zu tragen (*de pallio*), die zu einem historischen, philosophischen und literarischen Rundumschlag gegen seine Kritiker ausholt. Siehe dazu die Ausführungen in Huink (2005).

¹²¹ Zuletzt Hershkowitz (2017) 164: „Prudentius’ audience, on hearing the villa-poet’s excoriations, may have felt confused: the same alliance between poetry and art condemned in *Contra Symmachum* 2 is itself manifested in Prudentius’ verses extolling the inspirational force of the wall paintings which told the stories of the deaths of the martyrs Cassian and Hippolytus.“

Eingreifen des Präfekten in die Erzählung des Martyriums oder die Scheidung der Wahrnehmung in äußerliche und christlich-spirituelle Zugänge durch den Märtyrer Laurentius. Diese Problematisierung von Fragen der Wahrnehmung und Repräsentation markiert er prominent mit dem Begriff der *qualitas*. Diese hermeneutische Ebene dient dem Dichter dazu, die eigene Kunst zu thematisieren.

Im vorangehenden Kapitel zur Haltung des Prudenz zur Bildkunst konnte als Vorbereitung für die nun folgenden Analysen an Passagen aus den *libri contra Symmachum* und dem *liber Peristephanon* nachverfolgt werden, dass Prudenz diese als probates Mittel sieht, für die Zwecke einer Kommunikation christlicher Inhalte fruchtbar gemacht zu werden. Diese Nutzung stellt er aus der Perspektive seiner Märtyrerfiguren unter die Bedingung einer christlichen Wahrnehmung, die zwischen dem semantischen Gehalt der Bilder und ihren formal-ästhetischen zu scheiden vermag. Vor diesem Hintergrund werden nun mit *perist.* 9 und *perist.* 11 zwei Gedichte hinsichtlich ihrer Beschreibungstechnik untersucht, die nicht nur die im Laurentiushymnus beobachteten textuellen Strategien der Oszillation nutzen, sondern mit dem Einsatz von evozierten Bildmedien eine Strategie teilen, die eine gemeinsame Betrachtung der beiden Gedichte nahelegt. Die Gedichte gehen auf eine Reise des Prudenz nach Italien zurück, wo dieser in Forum Cornelii bzw. Rom die Orte der jeweiligen Heiligenverehrung besucht hat.¹²² Diese autobiographische Perspektive nutzt Prudenz, um seine Interaktion mit den Schreinen und den in deren architektonischem Kontext verorteten Bilder als Ausgangspunkt für seine Narrativisierung der Martyrien zu nutzen.

Eine zentrale Kontroverse innerhalb der Forschung zu *perist.* 9 und 11 stellt daher die Beantwortung der Frage dar, ob und inwieweit Prudenz in beiden Gedichten im Umfeld der Märtyrerschreine vorzufindende bildliche Darstellungen der Martyrien verarbeitet hat. So haben bereits die Arbeiten von A.-M. Palmer, P. Brown und M. Roberts herausgestellt, dass die intermediale Darstellung der Martyrien unter Aspekten der Intertextualität zu betrachten sind, dabei aber auch wesentlich durch den Märtyrerkult des 4. Jh. geprägt sind.¹²³ Während einige Forschende auf Grundlage eines biographischen Ansatzes die beiden Gedichte zusammen mit *perist.* 12, dem Gedicht zu Ehren der Aposteln Petrus und Paulus, als Ergebnis einer wie auch immer motivierten Reise nach Rom gedeutet und deshalb die *descriptiones* der in *perist.* 9 und 11 genannten Gemälde als auf Autopsie beruhende Grundlage der Dichtung gewertet haben, wurde diese These immer wieder in Zweifel gezogen. Die Arbeiten von Chr. Kaesser haben herausgestellt, dass beide Gedichte in ihrer Darstellung in hohem Maße selbstreferentiell sind und ein wesentliches Charakteristikum beider *descriptiones*, aber besonders derjenigen des Gemäldes des Hl. Cassian, die ins Gedicht eingefügte Exegese des (für den zeitgenössischen hispanischen wie auch für den

¹²² *Perist.* 9,1–4 *Sylla Forum statuit Cornelius; hoc Itali urbem / uocant ab ipso conditoris nomine. / Hic mihi, cum peterem te, rerum maxima Roma, / spes est oborta prosperum Christum fore.* *Perist.* 11,1–2: *Innumeros cineres sanctorum Romula in urbe / uidimus, o Christi Valeriane sacer.*

¹²³ Palmer (1989); Brown (1981); Roberts (1993).

modernen Rezipienten virtuellen) Gemäldes ist.¹²⁴ G. Bertonière und L. Grig haben im Fall des Hippolytushymnus nachgewiesen, dass die *descriptio* kaum vom Rest der Narration getrennt und demnach nur bedingt als Hinweis auf tatsächliche Bildinhalte gewertet werden kann.¹²⁵ Dabei kann mittlerweile als Konsens der Forschung betrachtet werden, dass Prudenz seine Eindrücke der Martyrien – in vielerlei Hinsicht gebrochen und nicht nur aus einem Urbild gespeist, sondern auch aus anderen kulturellen Einflüssen gebildet zu denken – und eben nicht die in den realen italienischen Gräbern vorzufindenden Urbilder umgesetzt hat.

Die Arbeiten von P. C. Miller und H. Krasser haben die performative Funktion vor allem der „italischen Gedichte“ innerhalb des *liber Peristephanon* hervorgehoben und so einen wesentlichen Aspekt der Sammlung offengelegt. Dabei wurde herausgestellt, dass die Gedichte für den Rezipienten als literarisch-performativer Erfahrungsraum bzw. als Pilgerreise im Lesesessel (*armchair pilgrimage*) fungieren können.¹²⁶ Einen weiteren wichtigen Schritt in die Richtung einer kulturwissenschaftlich ausgerichteten literaturwissenschaftlichen Analyse hat zuletzt die Arbeit von P. Hershkowitz gemacht, die es sich zum Ziel gesetzt hat, das literarische Werk des Prudenz mit der zeitgenössischen Bildkultur in Verbindung zu setzen.¹²⁷

Dabei hat sie herausgestellt, dass Prudenz aufgrund einer nur sehr beschränkten Ausprägung und Verbreitung genuin christlicher Ikonographie am Wechsel vom 4. zum 5. Jh. sowohl in seiner eigenen Wahrnehmung christlicher Kultorte als auch in deren Repräsentation für ein christliches Publikum im Wesentlichen auf traditionelle Bestände angewiesen ist. Auch die Arbeit von C. O'Hogan hat festgehalten, dass Prudenz in erster Linie einer literarischen Welt zuarbeitet.¹²⁸

Dieser Linie folgend werden nun beide Gedichte als Ergebnis eines Umgangs mit dem Gegenstand betrachtet, der sich weder apologetischen Zwängen noch einer Bildtreue zu unterwerfen gewillt ist, sondern Literatur sein will und diese Tatsache ebenso thematisiert. Dabei werden v. a. die Aspekte der Deskriptionstechnik im Zentrum der Analyse stehen, aber ebenso auch die Frage, welche Brüche Prudenz in der Erzeugung einer ästhetischen Wahrnehmung der Martyriumsschilderung erzeugt, um poetologisch relevante Aussagen zu treffen. Mit der Untersuchung oszillatorischer Phänomene in *perist.* 9 und 11 soll so ein Beitrag zur Erforschung der Ästhetik und Poetik des *liber Peristephanon* erbracht werden.

¹²⁴ Kaesser (2002) und (2008). In diese Richtung arbeitend hat Fielding (2014) den Vorrang einer Integration gegenüber der von Chr. Kaesser dargestellten Fragmentierung stark gemacht.

¹²⁵ Bertonière (1985) 42 u. Grig (2004) 116. Zugunsten einer authentischen Darstellung sprechen sich Palmer (1989) 275; Roberts (1993) 152–154; Behrwald (2009) 273 aus, weniger überzeugt war schon Thraede (1965) 125: „Da Prudentius mit der literarischen Nachahmung die Ekphrasis eines Gemäldes verknüpft [...], muss es offenbleiben, ob [...] Prudentius die Art der Folter in bildlicher Darstellung bereits vorgefunden hat.“ Viscardi (1997) spricht sich am deutlichsten gegen die Authentizität aus.

¹²⁶ Miller (2005); Krasser (2010).

¹²⁷ Hershkowitz (2017).

¹²⁸ O'Hogan (2016) 166.

3.7.1 Bild, Text und der Märtyrer

Den Auftakt der Untersuchung bildet eine Betrachtung wesentlicher Aspekte der Oszillation innerhalb von *perist.* 9 und 11. Zu diesem Zweck soll zuerst die Beschreibung des Todes des Heiligen Cassian von Imola in *perist.* 9,98–94 betrachtet werden:

*Sanguis ab interno uenarum fonte patentes
uias secutus deserit praecordia* 90
*totque foraminibus penetrati corporis exit
fibrarum anhelans ille uitalis calor.*
*'Haec sunt, quae liquidis expressa coloribus, hospes,
miraris, ista est Cassiani gloria.'*¹²⁹

Das Blut verließ aus innerstem Quell der Venen den eröffneten
Wegen folgend das Herz und jener warme Lebenshauch trat 90
pulsierend aus ebenso vielen Löchern des durchstoßenen Körpers heraus.
,Dies ist, was du in lebhaften Farben dargestellt bewunderst,
Fremder, dies ist der Ruhm des Cassianus'.

Mit diesen Worten beschließt der Erzähler die Narration des Martyriums des Hl. Cassian von Imola, der von den Christenverfolgern dazu verurteilt worden ist, von seinen Schülern durch den Einsatz ihrer *stili* zu Tode gebracht zu werden. Das Gedicht, *perist.* 9, zeichnet sich im Ganzen durch eine mit *perist.* 11 geteilte, besondere Anlage aus, da es Prudenz sowohl als Erzähler als auch Figur innerhalb der *storyworld* integriert, ihn mithin als *experiencing* und *narrating focalizer* etabliert.¹³⁰ Zu Beginn berichtet Prudenz als Erzähler von *perist.* 9, er habe in Forum Cornelii den Schrein des Cassian besucht, um dort, von Unsicherheiten und Sorgen geplagt, um die Fürbitte des Heiligen zu bitten (*perist.* 9,1–12). Nach einer ersten Betrachtung des Martyriums und eines dort vorgefundenen Gemäldes, das eine starke emotionale Reaktion bei *Prudentius peregrinans* hervorruft, schaltet Prudenz den *aedituus* des Schreins als zweite Erzählerinstanz ein. Dieser *aedituus* nimmt als Exegetenfigur insofern eine zentrale Rolle für die Narrativisierung ein, als er die Darstellung des Prudenz nicht nur legitimiert, sondern diese Darstellung in seinem Sprechakt auch dem Rezipienten des Gedichtes im wahrsten Sinne des Wortes nahelegt.¹³¹

Diese in hohem Maße performative Natur des Textes¹³² bringt dabei durch eine bereits von K. Thraede analysierte Schreibmetaphorik¹³³ eine Überlagerung von mehreren textuellen Ebenen zustande. So wird der Märtyrer einerseits und auf einer grundlegenden Ebene mit den eigentlich für das Schreiben gedachten *stili* seiner

¹²⁹ Prud. *perist.* 9,89–94.

¹³⁰ Zum Begriffspaar De Jong (2014) 65–68.

¹³¹ Kaesser (2002). Eine weitere Exegetenfigur findet sich in *perist.* 12 mit dem Römer, der *Prudentius peregrinans* über die Einzelheiten des Kultes zu Ehren Peters und Pauls aufklärt.

¹³² Krasser (2010) 209–210.

¹³³ Thraede (1965) 116–140.

ehemaligen Schüler zu Tode gebracht. Dazu tritt jedoch weiterhin die Tatsache, dass die Schüler selbst als handelnde Figuren in einer für das kurze Gedicht auffällig langen Rede ihr Handeln kommentieren (*perist.* 9,69–81) und den Akt des Schreibens reflektieren (*perist.* 9,73 *non potes irasci quod scribimus*).

Auf einer weiteren Ebene kommt es durch die intermediale Situation, d. h. durch die Repräsentation des Gemäldes in den Versen des Prudenz, zu einer Überlagerung der Zeichensysteme, indem der *aedituus* auf der äußersten Ebene des Textes dem Rezipienten mitteilt, dass dies (*haec*), was der *hospes* (*Prudentius peregrinans* als Fremder in Italien, aber auch der Rezipient als Fremder in der textuellen Welt) sehe, der in lebhaften Farben (*liquidis ...coloribus*) „ausgedrückte“ Ruhm des Märtyrers sei. Das medial unspezifische *expressa* tut sein Übriges, um in seiner Ambiguität die Grenzen zwischen virtuellem Bild und Text zu verwischen und so eine Oszillation in der Medialität des Gedichtes zu erzeugen.

Diese Überlagerung von Bild und Text ist vielfach als Charakteristikum des Gedichtes herausgestellt worden,¹³⁴ dabei sind jedoch Aspekte dieser Intermedialität weniger beachtet worden, welche sich selbst v. a. an den Scharnierstellen des Gedichtes sehr stark in den Vordergrund rückt, indem sie mit den Mitteln des Textes eine ästhetische Erfahrung des Martyriums intensiviert.

Dazu gehört, wie in dieser Arbeit auch schon im Kapitel zu Claudian (Kapitel 2) beobachtet wurde, besonders der Versbau. Dieser kann in einer Weise, die eine *pictura* nicht erreichen könnte, sogar Ereignisse im Körper des Märtyrers für den Rezipienten wahrnehmbar machen: das Blut verlässt den Körper *ab interno venarum fonte*, also aus dem Körperinneren den erschöpften Cassian, wobei das eigentliche Austreten, d. h. die liminale Situation zwischen Innen und Außen, durch ein Enjambement in *patentes / vias secutus* hör- und lesbar markiert wird. Dieses textuell-räumliche Bild wird schließlich im nächsten Distichon wiederholt, wenn das Blut im letzten Versfuß herausfließt (*exit*) und der warme Lebenshauch (*ille vitalis calor*) im Pentameter als letzter im Vers steht.

3.7.2 Libri, pictura, liber Peristephanon

Die beobachtete Oszillation des Textes findet sich besonders stark in dessen Medialität wieder, die, wie oben ausgeführt worden ist, in der Hauptsache zwischen Text und Bild vermittelt. Nun soll eine zusätzliche Komplikation analysiert werden. Dabei handelt es sich um die Scheidung des Textmediums in historische Quellen einerseits und deren Verarbeitung durch den Dichter andererseits.

Hinsichtlich des Verhältnisses von Text und Bild im *liber Peristephanon* hat Chr. Kaesser festgehalten, dass Prudenz im Cassianhymnus die Überlegenheit der Schrift gegenüber einer bildlichen Darstellung herausstellt, indem er den *aedituus* als Exe-

¹³⁴ Roberts (1993); Kaesser (2008); Shanzer (2010); Hershkowitz (2017).

geten einführt, der erst durch seine metadiegetische Erzählung der Pilgerfigur die Fakten bereitstellt und vor allem auch die spirituelle Relevanz des Martyriums erfahrbar macht.¹³⁵ Die Schlüsselstelle dazu ist die folgende Bemerkung desselben zu Beginn der Metadiegeese:

*Aedituus consultus ait: „quod prospicis, hospes,
non est inanis aut anilis fabula;
historiam pictura refert, quae tradita libris
ueram uetusti temporis monstrat fidem“.*¹³⁶

Befragt sagte der Küster: „Was du siehst, Fremder,
ist kein Schwindel oder Ammenmärchen;
das Bild zeigt die Geschichte, die in Büchern überliefert
den wahren Glauben einer vergangenen Zeit bezeugt.“

Die zweite relevante Stelle findet sich im Hippolytushymnus, wo ebenso die schriftliche Dokumentation der Darstellung als Mittel der Beglaubigung eine Rolle spielt:

*Haec dum lustris oculis et sicubi forte latentes
rerum apices ueterum per monumenta sequor,
inuenio Hippolytum...*¹³⁷

Während ich dies mit den Augen beschau und womöglich
verborgene Lettern zu Vergangenen entlang der Gräber verfolge,
entdecke ich Hippolytus...

Ist es im Falle des Cassian die *historia*, die in *libri* („Büchern“) die wahren Ereignisse dokumentiert hat, so kann Prudenz für Hippolytus in seiner Darstellung auf Texte zurückgreifen, die sich im Umfeld der Gräber finden (*latentes / rerum apices veterum*), wobei es sich aller Wahrscheinlichkeit um Inschriften handelt. Solche Inschriften für die Märtyrer und Heiligen waren zur Zeit des Prudenz durch die Bemühungen des Papstes Damasus, die stadtrömische Erinnerungslandschaft mithilfe des autoritativen Eingreifens im Rahmen seines Amtes als römischer Bischof christlich umzuprägen und die Märtyrer und Heiligen gleichsam zu Hauptakteuren zu machen, als vorhanden vorauszusetzen. Diese Inschriften müssen aufgrund der Tätigkeit des Damasus als Bischof von Rom zwischen 366 und 384 n. Chr. erst wenige Jahrzehnte vor der Romreise des Dichters platziert worden sein. Während sich Reste einer Grabanlage für Hippolytus von Rom an der *via Tiburtina* erhalten haben¹³⁸, ist auch das von Papst Damasus in Auftrag gegebene Grabepigramm auf uns gekommen:

*Hippolytus fertur, premeret cum iussa tyranni / presbiter in schisma semper mansisse Novati /
tempore quo gladius secuit pia viscera matris / devotus Christo peteret cum regna piorum / qua-*

¹³⁵ Kaesser (2002) 165–169.

¹³⁶ Prud. *perist.* 9,19–22.

¹³⁷ Prud. *perist.* 11,17–19.

¹³⁸ Zu den archäologischen Befunden Bertonière (1985) und Nicolai u. a. (1998).

*essisset populus, ubinam procedere posset / catholicam dixisse fidem sequerentur ut omnes, / sic noster meruit confessus, martyr ut esset. / Haec audita refert Damasus, probat omnia XPS.*¹³⁹

Die prächtige Anlage des Heiligenschreins wird im weiteren Verlauf von Prudenz auch selbst thematisiert (*perist.* 11,183–188). Die Tatsache, dass Prudenz in seinem Hymnus trotzdem von *latentes rerum apices veterum* spricht, suggeriert Unzugänglichkeit und Verfall der epigrammatischen Tradition¹⁴⁰ und erzeugt damit einen Widerspruch zu den tatsächlichen Umständen vor Ort. Warum diese Diskrepanz? Um dieses Problem zu lösen, muss nun in einem ersten Schritt das Motiv der Vergänglichkeit der Schrift bei Prudenz überblickt werden, um daraufhin zu analysieren, was Prudenz mit dem Widerspruch zwischen der opulenten Erinnerungslandschaft des Damasus und der Beschreibung der eigenen *storyworld* bezweckt. Es wurde oben bereits umrissen, dass Prudenz die schriftlichen Quellen deutlich über die Bilder stellt und so letztendlich den Trend im frühen Christentum bestätigt, der das Wort als Grundlage aller Dinge sieht und dem Bild Gefahren zuschreibt, wie bereits in Kapitel 3.6 umrissen worden ist. Solche Dokumente, wie sie etwa in den genannten Inschriften (*apices*) vorliegen, werden allerdings von Prudenz auch andernorts und außerhalb der epigraphischen Zeugnisse thematisiert, wobei in diesem Kontext gerade deren betontes Fehlen für uns instruktiv ist:

O uetustatis silentis obsoleta obliuio!
inuidetur ista nobis fama et ipsa extinguitur,
chartulas blasphemus olim nam satelles abstulit, 75

ne tenacibus libellis erudita saecula
ordinem, tempus modumque passionis proditum
dulcibus linguis per aures posterorum spargerent.

Hoc tamen solum uetusta subtrahunt silentia,
iugibus longum catenis an capillum pauerint, 80
*quo uiros dolore tortor quaque pompa ornauerit.*¹⁴¹

Oh der schweigenden Zeit hinfälliges Vergessen!
 Die Dinge werden uns geneidet, das Wissen gelöscht,
 weil einst ein gottloser Diener die Akten stahl, 75

damit nicht unterrichtete Jahrhunderte sie in dauerhaften Büchern,
 den Ablauf, die Dauer und die Art der Passion überliefernd,

139 Damasus, *epigr.* 35 ed. Ferrua. Weiterhin fand sich ebenfalls eine Weihinschrift einer Erneuerung des Grabes. ICUR N.S. 07, 19936: *LAETA DEO PLEBS SANCTA CANAT QV[OD] MOENIA CRESCVNT ET RENOVATA DOMVS MARTYR[IS] [IPP]OLITI ORNAMENTA OPERIS SVRGVN[T] AUCTORE DA[MASO]NATVS QVI ANTISTES SEDIS [APOSTOLICAE] INCLITA PACIFICIS FACTA ES[T] SERVATVRA DECVS PERPETV HAEC OMNIA NOVA QQ-VIDIS LE[O] PRESBI[TER] HORNAT.*

140 Zu diesem Aspekt des Gedichtes Fielding (2014) 810–813.

141 Prud. *perist.* 1,73–81.

mit süßen Zungen den Ohren der Nachkommenden offenbaren.

Aber die dauerhafte Stille nimmt als einziges nur das Wissen weg,
ob sie in andauernder Gefangenschaft langgewordenes Haar trugen,
mit welchem Schmerz, mit welchem Triumph sie der Folterknecht beschenkte. 80

Ähnlich wie im Laurentiushymnus hat sich Prudenz im Falle von *perist.* 1 für Emetrius und Chelidonius dafür entschieden, die Folter und Ermordung nicht wie andernorts im *liber Peristephanon* in grausamen Details zu schildern, sondern diese in der narrativen Konzeption des Gedichtes ausgelassen. Während er jedoch im Falle des Laurentius, wie in Kapitel 3.3 gezeigt worden ist, den *praefectus* eine prospektive *descriptio* der Folterhandlungen vollziehen lässt und so sein literarisches Eingreifen in die Handlung markiert hat, muss (und will) er in diesem Fall auf das Fehlen der zugrundeliegenden Akten verweisen.

Dieses Fehlen einschlägiger *chartulae* hindert ihn jedoch nicht, im Folgenden die Aussagen zur von Wunderzeichen begleiteten Entrückung der beiden Heiligen zu verarbeiten, die er explizit als überliefert (*perist.* 1,86: *ut ferunt*) markiert. Diese alexandrinische Fußnote ist, wie üblich, hinsichtlich ihrer Quelle unspezifisch, weshalb sowohl eine inoffizielle (d. h. von christlicher Seite geleistete) Aufzeichnung als auch eine mündliche Überlieferung denkbar erscheint.

Letztendlich ist dies jedoch für Prudenz nicht relevant. Schon zu Beginn von *perist.* 1 tätigt er eine Aussage, die den Wert eines jeden irdischen Schriftträgers relativiert und den wahren Sitz des Wissens um die Taten der Märtyrer in den Himmel verlegt (*perist.* 1,1–3: *scripta sunt caelo duorum martyrum vocabula / aureis quae Christus illic adnotavit litteris / sanguinis notis eadem scripta terris tradidit*).¹⁴² Dieses Motiv wird auch an exponierter Stelle in der Schlusspassage des Romanushymnus (*perist.* 10,1111–1135) ausgeführt, wo die Vergänglichkeit der Aufzeichnungen der Verfolger mit der Ewigkeit der himmlischen Schriften kontrastiert werden:

*Illas sed aetas conficit diutina,
fuligo fuscatur, pulvis obducit situ,
carpit senectus aut ruinis obruit;
inscripta Christo pagina immortalis est
nec obsolescit ullus in caelis apex.*¹⁴³

Jene aber verzehrt die ewige Zeit,
verdunkelt der Ruß, überzieht der Staub,
zerpfückt das Alter oder verschüttet sie;
die für Christus beschriebene Seite ist ewig
und kein Buchstabe ist hinfällig im Himmel.

¹⁴² „Geschrieben im Himmel sind die Namen zweier Märtyrer, die Christus dort mit goldenen Lettern vermerkt hat. Ebenso hat er sie mit Zeichen des Blutes auf der Erde überliefert.“ Dazu Prolingheuer (2008) 70–71.

¹⁴³ Prud. *perist.* 10,1116–1120.

Folglich kann auch die Dichtung des Prudenz keinen Anspruch erheben, weder auf eine Dauer noch auf eine (der Bildkunst) überlegene Darstellung, ebenfalls kann daher im christlichen Kontext nicht von einer Existenz als *monumentum aere perennius* gesprochen werden.¹⁴⁴ Vor dem Hintergrund der zu Beginn des Kapitels gemachten Beobachtungen zum Literarizitätsdiskurs im Laurentiushymnus scheint die These von Chr. Kaesser modifiziert werden zu müssen, die von einer Dichotomie von Text und Bild im *liber Peristephanon* ausgeht. Mit den Gedichten zu Ehren der Märtyrer kommt ein weiterer Pol zwischen die Bilder und die historischen Aufzeichnungen, ergibt sich ein von beiden zwar abhängiges, aber gleichsam selbst (und selbstbewusst) gestaltendes Medium. Diese autonome Gestaltung findet ihren Ausdruck besonders prägnant in der Inszenierung des Martyriums des Hippolytus in *perist.* 11., wo sowohl der in *perist.* 1 thematisierte *apex* („Buchstabenhaste“) und dessen Vergänglichkeit als auch die Bildkunst eine Rolle in der Konstitution der Narration spielen. Die Strategien dieser Narrativisierung werden nun in einem weiteren Schritt analysiert, um den widersprüchlichen und damit konkurrierenden Eindrücken von einem prächtigen Grab und einem verborgenen Grab, die beide in *perist.* 11 angelegt sind, nachgehen zu können.

3.7.3 Die zwei Gräber des Hippolytus

Im vorangehenden Kapitel ist bereits die Relevanz einer Autopsie der prekären Quellen und Schauplätze für die textuellen Strategien bei Prudenz herausgestellt worden. Dabei ist jedoch noch nicht eingehend untersucht worden, inwieweit sich Prudenz selbst bei dieser Autopsie inszeniert und welche Effekte diese Selbstinszenierung für die Narrativisierung der von textueller, medialer und räumlicher Oszillation geprägten Martyriumsdarstellung hat. Im Zentrum des Interesses steht dabei das Motiv der Grabauffindung in *perist.* 11, das mit der Umsetzung dieses Motivs im Falle des Archimedes in den Tusculanen Ciceros (5,44) verglichen wird.

Von der Forschung ist bezüglich der Gestaltung der Eröffnungspassage (*perist.* 11,1–19) bisher v. a. die Interaktion mit Ovids *fasti* nachgewiesen worden, indem man sowohl inhaltliche und formale Reminiszenzen¹⁴⁵ als auch tatsächliche Intertexte¹⁴⁶ identifiziert hat. Diese Beobachtungen haben der Passage die Inszenierung einer neuen christlichen Erinnerungslandschaft durch den Einsatz der Intertexte nachgewiesen, welche durch ihren eigenen aitiologischen Kontext des römischen Festkalenders die Festlichkeiten zu Ehren des Hippolytus in eine solche, nun umgedeutete

¹⁴⁴ Prudenz selbst bezeichnet sein Werk als *munus fictile* (*epil.* 29), also als einen einfachen und vergänglichen Gegenstand. Dazu Thraede (1965) 73.

¹⁴⁵ Krasser (2010) 213.

¹⁴⁶ Palmer (1989) 116–117 zeigt die emphatische Bezugnahme des ersten Verses von *perist.* 11 auf *fast.* 5,259–260: *innumeros cineres sanctorum Romula in urbe / vidimus; habeto / tu quoque Romulea dixit in urbe locum.*

Tradition stellen können. Diese Analyse lässt sich jedoch gerade in Hinsicht auf die Strategien, mit denen die Eröffnungspassage die eigentlichen Kernpunkte des Gedichtes, d.h. das Martyrium und den Kult des Heiligen, vorbereitet, durch einen weiteren wichtigen Intertext ergänzen. Hierbei scheint besonders der Aspekt einer Untersuchung wert zu sein, wie besagte Eröffnungspassage und der von ihr erzeugte Erwartungshorizont mit dem Rest von *perist.* 11 interagieren. Zu diesem Zweck soll zuerst die Passage selbst analysiert werden, um dann die Ergebnisse dieser Analyse mit dem Befund zum Rest von *perist.* 11 abzugleichen und so in einem dritten Schritt durch die Identifizierung des möglichen ciceronianischen Hypotextes *Tusc.* 5,44 selbstreferentielle Aspekte der Eröffnungspassage offenzulegen.

Die Grabauffindung findet sich in *perist.* 11 gleich zu Beginn (1–19) und soll hier in der Vorbereitung der Analyse in Gänze zitiert werden:

*Innumeros cineres sanctorum Romula in urbe
uidimus, o Christi Valeriane sacer.
Incisos tumulis titulos et singula quaeris
nomina: difficile est, ut replicare queam.
Tantos iustorum populos furor inpius hausit,
cum coleret patrios Troia Roma deos.
Plurima litterulis signata sepulcra loquuntur
martyris aut nomen aut epigramma aliquod,
sunt et muta tamen tacitas claudentia tumbas
marmora, quae solum significant numerum.
Quanta uirum iaceant congestis corpora aceruis,
nosse licet, quorum nomina nulla legas.
Sexaginta illic defossas mole sub una
reliquias memini me didicisse hominum,
quorum solus habet conperta uocabula Christus,
utpote quos propriae iunxit amicitiae.
Haec dum lustris oculis et sicubi forte latentes
rerum apices ueterum per monumenta sequor,
inuenio Hippolytum [...]*

Unzählige Gräber von Heiligen habe ich in der Stadt
des Romulus gesehen, o Valerianus, Priester Christi.
Den Gräbern eingebrachte Inschriften erbittest du dir
und einzelne Namen: Schwierig ist es, sie wiederzugeben.
So viele gerechte Völker hat der gottlose Wahn dahingerafft,
als das troische Rom die väterlichen Götter verehrte.
Sehr viele der mit Schrift versehenen Gräber nennen
entweder eines Märtyrers Namen oder ein Epigramm,
es gibt jedoch auch Marmor, der stumme Gräber schließt
und einzig die Anzahl der dort Bestatteten nennt.
Wie viele Männerleichen in aufgetürmten Haufen ruhen,
lässt sich erfahren, deren Namen man nicht lesen kann.
Von Reliquien von sechzig Menschen, unter einem einzigen
Fels dort begraben, erinnere ich mich gehört zu haben,
deren Identität Christus als einzigem sicher bekannt ist,
da er sich diese in Freundschaft verbunden hat.

Während ich dies mit den Augen beschau und womöglich
 verborgene Lettern zu Verganem entlang der Gräber verfolge,
 entdecke ich Hippolytus [...]

Prudenz beginnt *perist.* 11 mit einer direkten Anrede des ebenfalls aus Spanien stammenden Bischof Valerianus, der ihn um einen Bericht sowohl zu den Namen stadtrömischer Heiliger als auch den ihnen zu Ehren verfassten Inschriften gebeten habe (3–4: *incisos tumulis titulos et singula quaeris / nomina*). Dabei macht er bereits zu Beginn über einen Unsagbarkeitstopos klar, dass aufgrund der schieren Masse (hier wohl teilweise wortwörtlich) eine vollständige Wiedergabe nicht möglich sei (1: *innumeros cineres*; 4: *difficile est, ut replicare queam*). Gleich darauf verbindet er den ersten wichtigen Aspekt der Narrativisierung, nämlich die dichte Bevölkerung Roms mit Märtyrern und Heiligen, mit einem weiteren Aspekt, indem er pointiert diese umfangreiche christliche Bevölkerung (*tantos iustorum populos*) und ihr Leid in eine historische Vergangenheit versetzt. Diese mutet durch die Junktur *Troia Roma* (6) fast schon urzeitlich an und verleiht dem Geschehen dementsprechend einen Anstrich von hohem Alter.¹⁴⁷ Dieser zweite Aspekt des hohen Alters der Stadt taucht hier zuerst auf und wird gegen Ende der Passage wiederaufgenommen. Doch bevor er breiter ausgeführt wird, schaltet Prudenz einen dritten Aspekt des für den Leser virtuell konstruierten Raumes ein, nämlich die (vermeintliche) Anonymität der bestatteten Märtyrer und Heiligen, welche verschiedene Ausprägungen erfährt. So gibt es immerhin eine große Anzahl von Bestattungen, welche die Identität der Bestatteten durch die Angabe des Namens oder ein Epigramm klären (7–8: *plurima litterulis signata sepulcra loquuntur / martyris nomen aut epigramma aliquod*).

Damit sind für Prudenz (und Valerianus [und den Rezipienten]) die guten Nachrichten aus Rom abgehandelt, denn die folgenden vier Distichen (9–16) zeichnen ein düsteres Gesamtbild der stadtrömischen Nekropolen, innerhalb derer viele Gräber eben nicht das Sprechen (*loqui*) in einer von den beiden erwünschten Qualität betreiben, sondern in vielen Fällen ohne jegliche Information zu den Identitäten nur die Anzahl der Bestatteten nennen und so als *muta tamen tacitas claudentia tumbas / marmora* (9–10) stark vom vorangehenden *loquuntur* abgesetzt werden.

Dies wird zwar einerseits für die Bestatteten selbst durch die besondere Art der *memoria* aufgewogen, die eine himmlische Existenz den Christen biete (15–16: *quorum solus habet conperta uocabula Christus, / utpote quos propriae iunxit amicitiae*). Hierbei handelt es sich um das aus dem Hymnus für Emeterius und Chelidonium bekannte Motiv, das bereits im Kontext der Positionierung seiner Dichtung (Kapitel 3.7.2) besprochen worden ist.

¹⁴⁷ Es handelt sich um ein *hapax*. Die Verwendung scheint in Kontrast zu stehen zu *Romul(e)a urbs* im ersten Vers, das wie bereits erwähnt einen wichtigen Hypotext in *fast.* 5,260 aufweist und so eine anderweitige Funktionalisierung bietet, nämlich die christliche Neuausrichtung Roms als Erinnerungsort. Krasser (2010); Krollpfeifer (2017).

Andererseits erscheint dieses Motiv an der vorliegenden Stelle durch seinen Kontext modifiziert zu sein; die Motivation des Gedichtes liegt ja gerade in der Erzeugung und Propagierung der *memoria sanctorum* (12: *nosse licet*, 14: *memini me didicisse*), und als wesentlicher Bestandteil der Eröffnungspassage sind die Motive (1) der Quantität, (2) der Geschichtsträchtigkeit und (3) der Anonymität miteinander verquickt.

Diese Verquickung kulminiert schließlich in der Überleitung von der Widmung in die eigentliche Narration des Martyriums:

*Haec dum lustris oculis et sicubi forte latentes
rerum apices ueterum per monumenta sequor,
inuenio Hippolytum qui quondam scisma Nouati
presbiter attigerat nostra sequenda negans,* 20
*usque ad martyrii prouectum insigne tulisse
lucida sanguinei praemia supplicii.*¹⁴⁸

Während ich dies mit den Augen genau durchsuche und womöglich
verborgene Teile von Lettern zu Vergangenen entlang der Gräber verfolge,
entdecke ich Hippolytus, welcher sich einst als Priester zum Schisma
des Novatus bekannt und unsere Lehren geleugnet hatte, 20
dass dieser dann aber sogar die Auszeichnung eines Martyriums erlangt und die
leuchtende Entlohnung seines Blutopfers davongetragen habe.

Prudenz folgt dem etablierten Muster seines *mise en cadre*¹⁴⁹ und intensiviert die bereits aktualisierten Motive durch ihre Ballung; er sucht durch Autopsie aktiv Informationen zu gewinnen, muss alles mit den Augen inspizieren. Die dafür verwendete Junktur *lustrare oculis* und die im nächsten Vers folgende Adverbiale *per monumenta* betonen dabei die Notwendigkeit, den (virtuellen) Raum der Nekropole vom Blick (*oculis*) geleitet zu durchschreiten, um diesem die gewünschten Informationen entlocken zu können. Dieses bei den Rezipienten erzeugte Bild einer von Weitläufigkeit, Alter und (historischer) Unzugänglichkeit geprägten topographischen Situation wird insofern unterstützend weitergeführt, als der Dichter seine damalige Wahrnehmungshaltung retrospektiv als von einer Suche nach Verborgenen beeinflusst fokalisiert: er sucht *latentes* / *rerum apices veterum* (17–18).

M. Roberts hat in seiner Studie zum *liber Peristephanon* darauf hingewiesen,¹⁵⁰ dass in der Verwendung der *apices* mehr semantisches Potenzial liegt, als mit einer Übersetzung mit „Buchstabe“ repräsentiert werde, und macht plausibel, dass es sich nicht um eine reine Metonymie handelt. Vielmehr solle die Aufmerksamkeit auf die einzelnen Buchstabenstriche gelenkt und damit ein Bild der Unvollständigkeit in der

¹⁴⁸ *Perist.* 11,17–21.

¹⁴⁹ Zur diesem aus der Filmwissenschaft stammenden narratologischen Begriff Wolf (2010). Beim *mise-en-cadre* geht es im Kern darum, dass schon zu Beginn eines Werkes das Hauptmotiv etabliert wird und so das Folgende „rahmt“, mithin dem Rezipienten eine Deutungsanweisung bietet.

¹⁵⁰ Roberts (1993) 151–153 mit Verweis auf *litterarum apices* bei Gell. 17,9,12.

materiellen Repräsentation der *res veteres* erzeugen werden. Diese Deutung ist vor dem Hintergrund der Beobachtung, dass Prudenz im *liber Peristephanon* nicht nur Bild und Text, sondern innerhalb des Textmediums noch verschiedene Quellen thematisiert, umso plausibler.

Mit der folgenden, in den besprochenen Aspekten inszenierten und vorbereiteten Auffindung des Hippolytus (...*invenio Hippolytum*) durch den Dichter schafft Prudenz für die Rezipienten ein Bild der Nekropole und des Grabes des Märtyrers selbst, welches sich beinahe der Situation einer archäologischen Auffindung der Vergessenheit anheimgefallenen Kulturbesitzes angleicht. Dieser Eindruck wird weiterhin noch dadurch erhöht, dass Prudenz zwar die Informationen aus dem Grabepigramm des Damasus paraphrasiert, um einen Einstieg in die Narration zu schaffen, dies aber nur verschleiern markiert. Die Rezipienten werden von Prudenz über die Syntax direkt zur Grabstätte des Märtyrers geführt (*dum lustrum...et sequor...invenio...*), wobei *Hippolytum* durch den direkt anschließenden (und recht langen) Relativsatz vorerst als einfaches Akkusativobjekt zu fungieren scheint. Diesem Relativsatz, der die dogmatische Verirrung des Hippolytus zum Inhalt hat, folgt jedoch ein Objektsatz, der *Hippolytum* als dessen Subjektsakkusativ erweist und damit die Ausführungen als Ergebnis einer Recherche (bzw. Lektüre der Inschrift) seitens Prudenz markiert. Durch die Trennung der beiden Elemente bietet sich Prudenz dabei die Möglichkeit, trotz seiner Abhängigkeit von bereits bestehenden *apices rerum veterum* eine erneute Auffindung des Grabes durch den Dichter selbst zu inszenieren. In diesem Fall wird die Oszillation des Textes in der Lektüre also eingesetzt, um Quellen und deren Inszenierung durch den Dichter miteinander zu überlagern.

Zusammenfassend lassen sich zu den narrativen Strategien der von Prudenz an den Anfang von *perist.* 11 gesetzten Grabauffindung folgende Kernpunkte festhalten: Den Rezipienten wird eine Situation präsentiert, in der die *memoria sanctorum* nichts prompt Zugängliches zu sein scheint, und die Deskription der Nekropole suggeriert Alter und (in steigendem Maße) Anonymität.

Diese Inszenierung des Grabes des Hippolytus steht dabei in augenfälligem Gegensatz sowohl zu den historisch-archäologischen Informationen als auch zu dem von Prudenz selbst in der Folge zum Kult des Märtyrers gezeichneten Bild, weshalb an dieser Stelle diese Befunde kurz umrissen werden, bevor die in der *storyworld* entworfene Topographie des Grabes erneut in den Blick genommen wird.

So ist neben dem bereits erwähnten Epigramm eine weitere Inschrift auf uns gekommen, welche die von Damasus in Auftrag gegebenen Baumaßnahmen innerhalb der Nekropole an der *via Tiburtina* ehrt und von den *ornamenta* einer *domus martyris Ippoliti* spricht.¹⁵¹ G. Bertonière dokumentiert eine weitere Umbaumaßnahme um 407,¹⁵² unter der er jedoch anhand des Befundes die Gestalt des eigentlichen

¹⁵¹ ICUR N.S. 07, 19936. Gefunden wurde die Inschrift *in situ* innerhalb der von Bertonière (1985) archäologisch untersuchten Nekropole.

¹⁵² Bertonière (1985) 136.

Martyriums als ein an eine Galerie anschließendes *cubiculum* mit einer *tomba a mensa* annimmt.¹⁵³ Ein solcher Schrein mit *mensa*, der die Interaktion der Pilger mit den Reliquien architektonisch fasst, wird auch von Prudenz in der sich an den Bericht des Martyriums anschließenden Beschreibung der Grabanlage erwähnt (171–173: *Illa sacramenti donatrix mensa eademque / custos fida sui martyris adposita / seruat ad aeterni spem vindicis ossa sepulcro*).¹⁵⁴

Im Anschluss bietet Prudenz sogar noch eine von den gängigen spätantiken Topoi charakterisierte¹⁵⁵ *descriptio* des Grabes:

*Ipsa, illas animae exuuias quae continet intus,
aedicula argento fulgurat ex solido.
Praefixit tabulas diues manus aequore leui
candentes, recauum quale nitet speculum,
nec Pariis contenta aditus obducere saxis
addidit ornando clara talenta operi.*¹⁵⁶

185

Der Schrein selbst, der in sich jene Hülle birgt, welche die Seele
abgestreift hat, strahlt um sich von massivem Silber.
Eine wohlhabende Hand hat an ihr Platten mit polierter Oberfläche
angebracht, erstrahlend, wie ein konkaver Spiegel glänzt,
und nicht zufrieden, den Zugang mit parischem Stein zu verkleiden,
fügte sie zu schmückenden Werk glänzenden Schatz hinzu.

185

Setzt man diese Beschreibung der materiellen Ausgestaltung des Martyriums, das Prudenz durch die bereits erwähnte *descriptio* eines Gemäldes ergänzt, mit der zu Beginn des Gedichtes erzeugten Erwartungshaltung in Beziehung, zeigt sich die Diskrepanz umso deutlicher. In der Folge beschreibt Prudenz seine Teilnahme am Kultfest des Hippolytus, das nicht nur die stadtrömische Bevölkerung ungeachtet ihres sozialen Status, sondern auch Menschengruppen aus ganz Italien anzieht.¹⁵⁷ Doch damit nicht genug; auch ein *templum* wurde errichtet, um die schiere Masse der

¹⁵³ Bertonière (1985) 182. Zur Entwicklung und Struktur der Nekropolen in Rom Nicolai u. a. (1998).

¹⁵⁴ Dazu Hershkowitz (2017) 138.

¹⁵⁵ Ähnliche Phänomene finden sich bei Prudenz auch in *perist.* 3 und 12, weiterhin Paulinus *carm.* 18 und 27; *epist.* 32. Die Beziehungen zu literarischen Prätexten etwa bei Statius untersucht Prolingheuer (2008) 333–366.

¹⁵⁶ *Perist.* 11,183–188.

¹⁵⁷ *Perist.* 11,199–210: *Urbs augusta suos uomit effunditque Quirites, / una et patricos ambitione pari / Confundit plebeia falanx umbonibus aequis / discrimen procerum praecipitante fide. / Nec minus Albanis acies se candida portis / explicat et longis ducitur ordinibus, / exultant fremitus uariarum hinc inde uiarum, / indigena et Picens plebs et Etrusca uenit. / Concurrit Samnitis atrox, habitator et altae / Campanus Capuae iamque Nolanus adest, / quisque sua laetus cum coniuge dulcibus et cum / pigneribus rapidum carpere gestit iter.* Vgl. Roberts (1993) 162–163, der das einigende Moment der *communitas* der Gläubigen hervorhebt.

Gläubigen aufnehmen zu können, das mit einer weiteren deskriptiven Passage als „edel durch die königliche Ausstattung“ (*cultu nobile regifico*) charakterisiert wird.¹⁵⁸

Als aus Rom zurückgekehrter Pilger und Experte kann Prudenz in der Folge seiner Recherchen seinem Bischof Valerianus und den Rezipienten nun nicht nur das Datum des Festes (231–232: *colit hunc pulcherrima Roma / Idibus Augusti mensis*), sondern auch alle weiteren Aspekte des Kultes zu Ehren des Märtyrers kommunizieren. Darin besteht ein wesentlicher und von der Forschung nuanciert besprochener Aspekt¹⁵⁹ der Selbstdarstellung des Prudenz in *perist.* 11.

Allerdings lohnt es sich darüber hinaus, diesen bewussten Bruch als Teil der Selbstdarstellung des Dichters zu untersuchen, um die Inszenierung der Situation des Kultes und seiner materiellen Dimensionen in der Eröffnungspassage, das in der vollzogenen Analyse nachgerade als der weiteren Narration diametral entgegenwirkend gezeigt worden ist, besser als Teil des gesamten Gedichtes erfassen zu können.¹⁶⁰

Neben der aus christlicher Sicht lebendigen kultischen Einbindung der Grablegen von Märtyrern zur Zeit des Prudenz, die oben umrissen worden ist, wird deshalb nun vor dem Hintergrund der beobachteten Literarizität eine intertextuelle Spur zu literarischen Beständen verfolgt. Zu diesem Zweck wird zuerst die Rolle betrachtet, die das Motiv des Grabmals in der literarischen Tradition einnimmt, um dann die Rolle des Prudenz als Auffinder eines solchen (literarischen) Grabmals zu untersuchen.

Die Repräsentation und auch die virtuelle Errichtung von Grabmälern hat in der griechisch-römischen Literatur eine lange Tradition.¹⁶¹ Dabei werden diese Gräber gerade in der lateinischen Dichtung zuweilen als Ort genutzt, Motive der Narration zu reflektieren, wie es etwa im Falle des Trojabesuchs Caesars bei Lucan (9,950–999) geschieht, um Caesar als Anti-Aeneas zu inszenieren, der *securus* auf den Gräbern mythischer Heroen herumtrampelt und damit die Begehung von Proto-Rom in *Aen.* 8 pervertiert.¹⁶²

Auch das Motiv der Gefahr eines obskuren Begräbnisses, das in der Eröffnungssequenz von *perist.* 11 durch Prudenz aktualisiert wird (14–15: *reliquias...hominum / quorum solus habet conperta vocabula Christus*), ist bei Lucan mit der maritimen

¹⁵⁸ *Perist.* 11,215–216. Von der Basilika ist nichts mehr erhalten, siehe Bertonière (1985) 182.

¹⁵⁹ Roberts (1993) 148–149; Krasser (2010) 220–222; O'Hogan (2016) 21–23; Krollpfeifer (2017) 308.

¹⁶⁰ Dieser Ansatz folgt dem Beispiel des Aufsatzes Fielding (2014), der die von Kaesser (2008) als Hauptmotiv von *perist.* 11 herausgestellte Fragmentierung auf allen Ebenen des Gedichtes nur als Teil des Prozesses einer Integration und Wiederherstellung interpretiert.

¹⁶¹ Eine umfassende Darstellung der Diskursivierung von Gräbern bietet der Sammelband Goldschmidt/Graziosi (2018). Für eine rezente Studie des hellenistischen Diskurses zwischen Text und Grab v. a. in der Epigrammatik sei auf Platt (2018) in demselben Sammelband verwiesen.

¹⁶² Siehe die umfassende Kommentierung der Passage durch Wick (2004) 400–448, zu antikem Grabtourismus bes. 401–402. Der sepulkrale Kontext ist umso einschlägiger für die vorliegenden Überlegungen, als Lucan den Erzähler Caesars Fehlverhalten thematisieren und die eigene textuelle Ewigkeit in Junktur mit Homer betonen lässt (9,982–986): *invidia sacrae, Caesar, ne tangere famae; / nam, siquid Latitis fas est promittere Musis, / quantum Zmyrnaei durabunt uatis honores, / uenturi me teque legent; Pharsalia nostra / uiuet, et a nullo tenebris damnabimur aeuo*.

Grablege des Pompeius im achten Buch der *Pharsalia* gegeben. Dieser wird ermordet am Strand zurückgelassen und nur das Fehlen seines Kopfes weist ihn – freilich nur für den kundigen Rezipienten – als Pompeius aus.¹⁶³

Weiterhin sind auf einer poetologischen Ebene auch prospektive Selbstbegräbnisse ein probates Mittel dichterischer Selbstdarstellung. Vergil soll, wie die Donat zugeschriebene spätantike Vergilvita berichtet, sogar sein Epitaph selbst verfasst haben.¹⁶⁴ Horaz spricht in der berühmten Gleichsetzung von Werk und Monument in *carm.* 3,30 davon, dass sein Monument auch seine eigene Kommemoration umfasst, wenn er sagt, dass er so nicht völlig sterbe (3,30,6 *non omnis moriar*), und auch Ovid imaginiert im Rahmen der *Tristia* in der Rezeption seines Werkes das eigene Begräbnis.¹⁶⁵ Mit dem Grabkult zu Ehren Vergils schließlich, den Statius in *silv.* 4,4,51–55 imaginiert und den Silius Italicus am Grabe Vergils vollzieht, ist eine poetologische Dimension erreicht, die das Grab Vergils als intertextuellen Erinnerungsort etabliert.¹⁶⁶

Damit zeigt sich nach diesem kurzen Blick auf die literarischen Inszenierungen von Gräbern sowohl für den Begrabenen als auch für den die Repräsentation durchführenden Dichter ein veritabler Raum für die Reflexion dichterischer Performanz in der Erzeugung von *memoria* und der gleichzeitigen Schaffung eines literarischen Raumes, in den dieser sich einschreiben kann.

Dabei ist es, wie N. Goldschmidt und B. Graziosi betonen¹⁶⁷, nicht von Relevanz, ob das repräsentierte Grab tatsächlich existiert hat, oder lediglich die virtuelle Evozierung eines poetischen Entwurfes ist.

Unter diesen Vorzeichen, d. h. der Beobachtung, dass Gräber in der lateinischen Dichtung der Kaiserzeit als poetologisch relevante Erinnerungsorte fest verankert sind und damit dem Dichter Gelegenheit geben, sich in diese Topographie einzuschreiben, soll nun für die Untersuchung des beobachteten Bruchs in der Raumlogik von *perist.* 11 ein Blick auf einen früheren Text geworfen werden, der ebenfalls die Auffindung des Grabes einer kulturhistorisch bedeutsamen Person durch einen *peregrinus* zum Inhalt hat.

Es handelt sich um die Auffindung des Grabes des Archimedes durch Cicero. Dieser fügt diese Grabauffindung im fünften Buch seiner *Tusculanae disputationes* als Exkurs in die Erörterung der Frage ein, ob ein reicher, aber stets gefährdeter Tyrann,

¹⁶³ Lucan. 8,708–711: *pulsatur harenis, / carpitur in scopulis hausto per uolnera fluctu, / ludibrium pelagi, nullaue manente figura / una nota est Magno capitis iactura reuolsi.*

¹⁶⁴ Vit. Don. 36: *Mantua me genuit, Calabri rapuere, tenet nunc / Parthenope. Cecini Pascua, Rura, Duces.*

¹⁶⁵ Ov. *trist.* 3,3,73–76.

¹⁶⁶ Unsere Quellen zu dieser Kultivierung der *memoria* Vergils sind zwei Epigramme Martials, die von der Verehrung des einen Dichters durch den anderen (11,50) sowie vom Kauf und der Pflege des Grabes berichten (11,48). Weiterhin sprechen die biographischen Zeugnisse des jüngeren Plinius zu Silius davon, dass dieser sich mit dessen Bildnis umgeben und das Grab regelmäßig besucht habe (Plin. *epist.* 3,7,8).

¹⁶⁷ Goldschmidt/Graziosi (2018) 10.

oder ein ärmlicher, dafür aber tugendhaft und sorglos lebender Mensch als glücklicher zu werten sei. Cicero kommt dabei nach einer äußerst langen narrativen Passage zum Tyrannen Dionysius auf Archimedes – den positiven Kontrapunkt zum Herrscher von Syrakus – zu sprechen. Bevor Cicero jedoch über Archimedes selbst spricht, fügt er einen autobiographischen Exkurs ein:

ex eadem urbe humilem homunculum a pulvere et radio excitabo, qui multis annis post fuit, Archimedem. cuius ego quaestor ignoratum ab Syracusanis, cum esse omnino negarent, saeptum undique et vestitum vepribus et dumetis indagavi sepulcrum. tenebam enim quosdam senariolos, quos in eius monumento esse inscriptos acceperam, qui declarabant in summo sepulcro sphaeram esse positam cum cylindro. ego autem cum omnia conlustrarem oculis – est enim ad portas Agrigantinas magna frequentia sepulcrorum –, animum adverti columellam non multum e dumis eminentem, in qua inerat sphaerae figura et cylindri. atque ego statim Syracusanis – erant autem principes mecum – dixi me illud ipsum arbitrari esse, quod quaererem. inmissi cum falcibus multi purgarunt et aperuerunt locum. quo cum patefactus esset aditus, ad adversam basim accessimus. apparebat epigramma exesis posterioribus partibus versiculorum dimidiatum fere. ita nobilissima Graeciae civitas, quondam vero etiam doctissima, sui civis unius acutissimi monumentum ignorasset, nisi ab homine Arpinate didicisset.¹⁶⁸

Aus ebendieser Stadt will ich ein bescheidenes Männlein von Staub und Messstab herbeirufen, das um viele Jahre später lebte, nämlich Archimedes. Als Quästor jagte ich dem den Syrakusanern unbekannten, ja von ihnen sogar völlig gelegneten, von allen Seiten verdeckten und durch Dornen und Gestrüpp überzogenen Grab dieses Mannes nach. Ich kannte nämlich einige Verse, von denen ich erfahren hatte, dass sie sich als Inschrift auf dessen Grabmonument befänden, welche erklärten, dass an der Spitze des Grabes eine Kugel zusammen mit einem Zylinder angebracht sei. Als ich aber alles mit den Augen genau untersuchte – immerhin gibt es vor dem Tor nach Agrigent eine Vielzahl von Gräbern – bemerkte ich eine kleine Säule, die kaum aus dem Gestrüpp herausblickte, auf der sich das Abbild einer Kugel und eines Zylinders befand. Ich verkündete also sofort den Syrakusanern – die Lokalelite war zusammen mit mir unterwegs – dass ich meinte, genau das vor mir zu haben, was ich suchte. Es wurden also einige Männer losgeschickt, die mit Sensen die Stelle säuberten und freilegten. Als der Zugang freigemacht worden war, traten wir an die uns zugewandte Seite der Säulenbasis heran. Es zeigte sich ein Epigramm, das, weil die hinteren Partien der Verse weggefressen worden waren, fast nur noch zur Hälfte existierte. Und so hätte eine äußerst edle, einstmals aber auch äußerst gelehrte Bürgerschaft Griechenlands das Grabmal ihres vielleicht scharfsinnigsten Bürgers nicht gekannt, wenn sie nicht von einem Mann aus Arpinum belehrt worden wäre.

Es lassen sich, vergleicht man die Schilderung Ciceros mit der des Prudenz, bei allen den Situationen und Kontexten eigenen Unterschieden, einige inhaltliche, motivische und verbale Parallelen erkennen.

So wird das Überthema, die Auffindung des Gesuchten, durch ganz ähnliche Narrateme inszeniert; Cicero jagt dem Grab nach (*indagavi*), Prudenz sucht ebenso nach den Spuren von bedeutenden Gräbern (*perist.* 11,18 *apices...per monumenta sequor*). In beiden Fällen scheint diese Suche durch den Zustand der Gräber bzw. die fehlende Kenntnis um diese Erinnerungsorte erschwert. Während Prudenz die Ver-

¹⁶⁸ Cic. *Tusc.* 5,44.

borgenheit dieser betont (*perist.* 11,17–18 *latentes...apices*), muss Cicero sowohl mit der durch die Vergessenheit der Syrakusaner entstandenen Flora als auch mit der Vergänglichkeit der Inschrift umgehen, die so ebenso ein *latere* betreibt. Auch der schiere Umfang der Nekropole zeigt sich als hinderlich (Cicero: *est enim ad portas Agragantinas magna frequentia sepulcrorum*, Prudenz: *perist.* 11,1–2 *Innumeros cineres sanctorum Romula in urbe / uidimus*), sodass beide die ganze Nekropole durchschreiten und kritisch beäugen müssen, was sich auch in der engsten lexikalischen Parallele *cum...conlustrarem oculis* und *dum...lustrō oculis* (*perist.* 11,17) niederschlägt.

Diese wird um ein beiden Narrativen eigenes, weiteres Motiv ergänzt, nämlich die plötzliche, wie zufällig scheinende Entdeckungshandlung, die vom Prädikat nach langem *indagare/sequi* bzw. (*con*)*lustrare* von Seiten der retrospektiv fokalisierenden und damit den Rezipienten die Partizipation anbietenden Forschern endlich eingelöst wird (*animadverti; invenio*).

Trotz der unterschiedlichen Kontexte (Prosa/Dichtung; philosophischer Dialog/Hagiographie) zeigt es sich als äußerst plausibel, eine Interaktion von *perist.* 11 mit diesem motivgeschichtlich relevanten Text zu vermuten.

Diese Hypothese wird nicht zuletzt dadurch unterstützt, dass I. Peirano Garrison in ihrem Aufsatz zur literarischen Geschichte des Grabes des Vergil mit Silius Italicus einen Dichter identifiziert, der durch seine Beschäftigung mit dem Schicksal von Syrakus in seinen *Punica* auch auf das Ende des Archimedes zu sprechen kommt (14,676–683). In dieser sieht sie, durch Intertexte markiert, eine Auseinandersetzung mit der Schilderung Ciceros in den Tusculanen, der Silius in seinem Epos ein literarisches Grab gegenüberstelle.¹⁶⁹

Die Forschung zur Cicerorezeption bei Prudenz selbst steckt global noch in den Kinderschuhen. Bisher hat nur J. Schwind einen Aufsatz beige-steuert und die *loci similes* der Ausgaben gesichtet, die er jedoch in vielen Fällen als äußerst zweifelhaft herausstellt. Einen einzigen Intertext identifiziert er äußerst überzeugend für *contra Symmachum* in *Sest.* 21.¹⁷⁰ Dennoch liegt es einerseits aufgrund der von Prudenz erwähnten lebenslangen Beschäftigung als Anwalt und Beamter nahe, dass er umfassenden Umgang mit Ciceros Werk hatte¹⁷¹. Bedenkt man daneben die Tatsache, dass Ennius zumindest von den Kirchenvätern in der Spätantike fast ausschließlich über Cicero rezipiert worden ist,¹⁷² scheint ein Intertext im *liber Cathemerinon*¹⁷³ darauf

¹⁶⁹ Peirano Garrison (2018) 276–277.

¹⁷⁰ Prud. c. *Symm.* 1,289: *Prima viae facies inculta, subhorrida, tristis* und *Sest.* 21: *quia tristem semper, quia taciturnum, quia subhorridum atque incultum videbant*. Eine Koinzidenz sei durch die Anwesenheit von *subhorridus* ausgeschlossen, das sich nur an diesen beiden Stellen finde. Schwind (2006) 45–46.

¹⁷¹ Im Falle der Kirchenväter sind diese Nachweise freilich durch ihre Prosaschriften und deren teilweise aktive und markierte Auseinandersetzung mit Cicero deutlich leichter zu führen und dementsprechend gut erforscht. Bibliographie bei Schwind (2006) 37–38.

¹⁷² Prinzen (1995) 421–427; 455.

¹⁷³ O'Daly (2012) 104.

hinzuweisen, dass Prudenz das fünfte Buch der Tusculanen gekannt haben könnte, denn er modifiziert das dort (zumindest uns) von Cicero überlieferte Lob des Ennius im *Scipio*¹⁷⁴ (Enn. fr. 44 ed. Courtney *apud* Cic. *Tusc.* 5,17: *A sole exoriente supra Maeotis paludes...nemo est qui factis aequiperare queat*) für das Lob des göttlichen Werkes.¹⁷⁵ Die auffälligen Beobachtungen zur Grabentdeckung in *perist.* 11 mögen als Beitrag zu diesem Diskursfeld gelten und die Rezeption der Tusculanen bei Prudenz weiter plausibilisieren. M. Lühken schließt in ihrer umfassenden Studie zur Intertextualität bei Prudenz eine Rezeption des Silius durch Prudenz nicht aus,¹⁷⁶ sodass die ostentative Diskursivierung des Grabes durch Cicero auch auf diesem Weg und damit möglicherweise auf zwei Wegen, der direkten Interaktion mit Prudenz oder aber der Rezeption des schon zum literarischen Grab gewordenen Motiv bei Silius, Gegenstand der Dichtung des Prudenz geworden sein könnte.

Während Cicero, wie M. Jaeger in ihrer Studie zur Archimedesanekdote bei diesem zeigt,¹⁷⁷ durch seine Selbstinszenierung als Begründer eines neuen Bewusstseins um den äußerst wichtigen Bürger von Syrakus und dessen Grabstätte (sowohl bei den Syrakusanern als auch bei den Lesern der Tusculanen) seine eigene Person der des Archimedes und gleichsam seine Schrift dem Grab als Erinnerungsort angleicht, wenn nicht sogar dieses übertrifft, ist die Selbstinszenierung des Prudenz am Grab des Hippolytus ebenso durch eine ähnliche Dimension motiviert. In den Tusculanen geht es um den Umgang des Weisen mit Schmerz, Unglück und Tod, und das fünfte Buch kulminiert in der Belehrung durch Cicero, dass das Glück nur vom tugendhaften Handeln des Weisen abhängig ist, das diesem dabei hilft, auch unter Schmerz und Folter und selbst im Angesicht des Todes dieses Glück zu bewahren und so eine höhere Existenz zu erreichen.

Es geht also im Grunde um dieselben Ansprüche an ideales Verhalten, wie sie auch im *liber Peristephanon* durch die Märtyrer und ihre Martyrien als vorbildhaft dargestellt sind. Während Cicero jedoch seine Rolle nur im Rahmen der Restituierung eines vergessenen Erinnerungsortes entwirft, geht Prudenz in der Narrativisierung einen Schritt weiter und präsentiert einen bekannten Kultort im Gewand eines zu bergenden Wissens, welches er in seiner Heimat verbreitet und so seinen Beitrag zur Teilhabe der hispanischen Gemeinden am katholischen Märtyrerkult umso markierter in den Vordergrund treten lassen kann. Die dabei entstehende Oszillation zwischen

¹⁷⁴ Dieses Werk scheint schon in antoninischer Zeit eher antiquarisches Interesse hervorgerufen zu haben, was eine Bemerkung bei Gellius (4,7,3) nahelegt: *Valerius Probus grammaticus inter suam aetatem praestanti scientia fuit. Is 'Hannibalem' et 'Hasdrubalem' et 'Hamilcarem' ita pronuntiabat, ut paenultimam circumflecteret, et est epistula eius scripta ad Marcellum, in qua Plautum et Ennium multosque alios ueteres eo modo pronuntiasse affirmat, solius tamen Ennii uersum unum ponit ex libro, qui Scipio inscribitur.*

¹⁷⁵ Prud. *Cath.* 3,81–86: *Quae veterum tuba quaeve lyra / flatibus inclyta vel fidibus / divitis omnipotentis opus, / quaeque fruenda patent homini / laudibus aequiperare queat?*

¹⁷⁶ Zu den möglichen Bezugnahmen des Prudenz auf Silius Lühken (2002) 83 Anm. 157.

¹⁷⁷ Jaeger (2002).

den beiden konkurrierenden Räumen um ein- und dasselbe Moment sind dabei Ausdruck der von Prudenz erzeugten Transgressionen, die sowohl einer involvierenden Rezeption als auch einer dichterischen Selbstinszenierung zuzuarbeiten vermögen.

3.7.4 Die Deskription der Martyrien

Nachdem nun gezeigt worden ist, dass Prudenz im *liber Peristephanon* immer wieder die Beschaffenheit seiner Dichtung als Text in den Vordergrund rückt, der sich dem Rezipienten auf verschiedenen Ebenen der Textgestaltung als solcher offenbart – sei es über die Markierung der Subjektivität der Wahrnehmung und das deskriptive Eingreifen textimmanenter Figuren in *perist.* 2 oder die fast schon als kontrafaktisch und sich selbst entlarvend zu bezeichnende Inszenierung eines wieder-wiederentdeckten Grabmales in *perist.* 11 – wird nun die deskriptive Technik in der Narrativisierung der eigentlichen Martyrien einer erneuten Betrachtung unterzogen, um sie mit diesen Erkenntnissen in Beziehung zu setzen.

Perist. 11 präsentiert sich als ein in elegischen Distichen gefasster Bericht des schon ältlichen Dichters Prudenz, der sich nach einer langen und erfolgreichen Karriere als Anwalt und Beamter aus dem öffentlichen Leben zurückgezogen und sich der Dichtung im Dienste Gottes gewidmet hat. Dieser Bericht hat einen Besuch des Prudenz in Rom zum Inhalt, in dessen Rahmen dieser die Gräber und Kulte verschiedener Märtyrer und Heiliger aufgesucht und Informationen zu diesen eingeholt habe. Der Gegenstand des Berichtes ist dabei auf das Martyrium eines heiligen Hippolytus sowie dessen materielle Überlieferung und kultische Verehrung verengt. Das Gedicht rahmen die Eröffnung und Widmung an den hispanischen Bischof Valerianus, der laut Prudenz den Stimulus zur Recherche gegeben habe (3–4), sowie eine abschließende Mitteilung der Rahmendaten des Heiligenkultes für die Translation nach Spanien und ein Gebet für Valerianus selbst (231–246). Dazwischen entfaltet sich die Schilderung von Prudenz' Besuch am Grab des Hl. Hippolytus, die durch eine *descriptio* eines das Martyrium darstellenden Gemäldes das Gedicht um eine weitere diegetische Ebene ergänzt, da selbige *descriptio* weder einen klar definierten Anfang noch ein ersichtliches Ende aufweist¹⁷⁸, sondern gewissermaßen nur in ihrer Mitte die Handlung (beinahe) sistiert.

An dieser Stelle (*perist.* 11,123–134) thematisiert der Dichter – metapoetisch stark aufgeladen – die *docta manus* des Künstlers:

*Exemplar sceleris paries habet inlitus, in quo
multicolor fucus digerit omne nefas,
picta super tumulum species liquidis uiget umbris
effigians tracti membra cruenta uiri.*

125

178 Bertonière (1985) 42 u. Grig (2004) 116.

*Rorantes saxorum apices uidi, optime papa,
 purpureasque notas uepribus inpositas.
 Docta manus uirides imitando effingere dumos
 luserat et minio russeolam saniem.* 130
*Cernere erat ruptis compagibus ordine nullo
 membra per incertos sparsa iacere situs.
 Addiderat caros gressu lacrimisque sequentes,
 deuia quo fractum semita monstrat iter.¹⁷⁹*

Eine Wiedergabe des Verbrechens trägt aufgemalt die Wand, auf der
 eine mannigfaltige Farbigkeit das ganze Unrecht auseinandersetzt,
 während über dem Grab ein gemaltes Abbild in klaren Farben prangt 125
 und die blutigen Glieder des davongerissenen Mannes darstellt.
 Ich sah, ehrwürdiger Vater, die noch feuchten Spitzen der Felsen
 und die den Dornen aufgebrauchten purpurroten Flecken.
 Eine gelehrte Hand hatte in spielerischer Nachahmung die grünenden Büsche
 dargestellt und mit Zinnober rötlich das vergossene Blut. 130
 Zu erkennen war, wie nach Trennung der Gelenke ohne jede Ordnung
 die Glieder an verschiedensten Orten verteilt herumlagen.
 Hinzugefügt hatte sie auch, tränenreich einherschreitend, die Anhänger,
 die folgten, wohin der abwegige Pfad den zerstreuten Weg wies.

Auf beiden Seiten dieses durch die fremdmedialen Marker (123: *exemplar sceleris*; 134: *addiderat*) eindeutig als *descriptio* markierten Bereichs ist die Narration des Martyriums in hoher Dichte durch deskriptive Elemente durchsetzt, die das Geschehen durch die geballte Evozierung von Sinneswahrnehmungen auch für die Rezipienten von *perist.* 11 erlebbar machen sollen. Dabei lassen diese die Grenzen zwischen der Erfahrung des Prudenz und dessen Repräsentation von Gemälde und Martyriumsbericht verschwimmen.

Diese Tatsache erschwert eine Identifizierung sowohl der Bildinhalte als auch deren formaler Aspekte (Komposition, Anzahl möglicher Einzelbilder) und hat die Forschung zu *perist.* 11 lange Zeit in zwei Lager gespalten.¹⁸⁰ Mittlerweile kann jedoch die Erkenntnis, dass es sich um die Repräsentation einer Repräsentation im Heffernan'schen Sinne¹⁸¹ handelt, und demnach kaum Hinweise auf ein mögliches Urbild, geschweige denn dessen subjektive und selektive Rezeption durch den Dichter geben kann, als *communis opinio* gelten.

Umso wichtiger ist daher eine poetologische Auswertung der Deskription, die inmitten des organisch-deskriptiven Textes plötzlich und nach 122 Versen dem medialen Status der *storyworld* eine abrupte Ambiguität verleiht, indem sie mit *exemplar sceleris paries habet inlitis* (*perist.* 11,123) ein vorher nicht erwähntes Gemälde ins Spiel bringt. Bisher musste der Rezipient (zumindest bei Erstlektüre) von einer

179 Prud. *perist.* 11,123–134.

180 Vgl. die Ausführungen zu Beginn von Kapitel 3.7.

181 Zum Begriff der *Ekphrasis* bei Heffernan vgl. Kapitel 1.5.1.

schriftlichen Basis ausgehen, da dies das einzige Medium war, das Prudenz mit den *apices* zu Beginn des Gedichtes (*perist.* 11,18 *rerum apices*) erwähnt hat.

Nach dieser deutlichen Markierung einer *Ekphrasis* im modernen Sinne, d. h. der verbalen Beschreibung eines Bildwerkes, wird dieser Diskursraum mehrfach erneut markiert und gewissermaßen aufrechterhalten, indem erneut Marker eingestreut werden. So ist einerseits die Rede von einer *picta species* (*perist.* 11,125) und einer *docta manus* (*perist.* 11,129), andererseits werden ebenso die Künstlichkeit der Darstellung markiert (*perist.* 11,129 – 133 *imitando, luserat, addiderat*) wie auch verwendete Materialien expliziert (*perist.* 11,130 *minio*). Während diese Marker in hohem Maße der Durchbrechung einer Immersion zuarbeiten und so den Rezipienten auf den Diskursraum vorbereiten und ihn in diesem halten, werden von Prudenz jedoch auch übliche Mittel einer zumindest partiellen Evozierung von Wahrnehmungen beim Rezipienten eingesetzt. Dies geschieht, indem er sich selbst in der Rolle des *Prudentius peregrinans* als doppelten Fokalisator der Deskription einführt, was durch zwei *verba videndi* (127 *vidi*, 131 *cernere erat*) geleistet wird.¹⁸² Diese Einführung einer textimmanenten Betrachterfigur wird in ihrer Effizienz durch die emphatische Ansprache des Bischofs (*perist.* 11,127 *vidi, optime papa*) noch erweitert, der stellvertretend für die übrigen Rezipienten in die Narration integriert und so zu einer weiteren Instanz der Erfahrung wird.¹⁸³

Dieses Oszillieren zwischen einer Wahrnehmungsevozierung und deren Durchbrechung wird durch ein Oszillieren auf einer weiteren Ebene ergänzt: Innerhalb der *descriptio* findet ein metapoetischer Diskurs über die Qualität der Dichtung des Prudenz statt.

Dabei spielt v. a. der Schlüsselbegriff des *multicolor fucus*, dessen Zentralität für die Ästhetik der Dichtung des 4. Jahrhunderts wieder im Kapitel zu Ausonius betrachtet werden wird,¹⁸⁴ eine zentrale Rolle, da er schon zu Beginn der *descriptio* eine solche Lesart der Passage nahelegt. So auf den poetologischen Diskurs gestoßen, kann der Rezipient die Äußerungen zur *docta manus* des durch die Metonymie vertretenen Künstlers auf die letztendlich textuelle Kunst beziehen. Diese Metaphorik wird weitergeführt in den *apices saxorum*, die *de re* auf die dargestellten Felsen zu beziehen sind, jedoch dem Leser der eingangs analysierten Passage zur im herodoteisch-thukydideischen Sinne archäologischen Tätigkeit des Dichters in der Ne-

¹⁸² Hershkovitz (2017) 136 verweist auf Intertexte in Verg. *Aen.* 6,582; 585; 596.

¹⁸³ Dieses deskriptive Verfahren ist beispielhaft und aufgrund der narrativen Parallelen besonders gut etwa in der 7. Ekloge des Calpurnius Siculus (dort jedoch in humoristischer Absicht) nachzuvollziehen, wo der von den kaiserlichen *munera* zurückgekehrte und in seiner Fokalisation hochkomplexe Hirte Corydon seinem Gefährten Lycotas die Größe der vor Ort betrachteten Stoßzähne nahebringen möchte (*auro quoque torta refulgent / retia, quae totis in harenam dentibus exstant, / dentibus aequatis; et erat (mihi crede, Lycota, / si qua fides) nostro dens longior omnis aratro.*) Dazu Schmieder (2018) 119.

¹⁸⁴ Vgl. Kapitel 4.5. Der Begriff findet sich etwa auch beim Ausoniuschüler Paulinus von Nola im Rahmen einer Architekturbeschreibung (Paulin. *carm.* 18,31–32): *Vela ferunt foribus seu puro splendida lino / sive coloratis textum fucata figuris.*

kropole schon als *apices rerum* (*perist.* 11,18) begegnet sind. So spiegeln sich beide Verwendungen und suggerieren eine Überlagerung von Bild und Dichtung. Eine Erweiterung dieser Überlagerung findet in der Beschreibung der Blutflecke in der Landschaft statt, die in der bei Prudenz vielfach vertretenen Schreibmetaphorik der Martyrien als *purpureas...notas* (*perist.* 11,128) bezeichnet werden. Diese Lesart wird intertextuell durch die Äußerungen der Eulalia in *perist.* 4 unterstützt, die Prudenz einen ähnlich metapoetisch relevanten Diskursraum eröffnen lässt:

*Scriberis ecce mihi, domine,
quam iuuat hos apices legere,
qui tua, Christe, tropea notant,
nomen et ipsa sacrum loquitur
purpura sanguinis elicti.*¹⁸⁵

Eingeschrieben wirst du mir, Herr,
Wie erfreulich ist's, diese Zeichen zu lesen,
die, Christus, deine Siegesmale markieren,
und der Purpur selbst des Blutes spricht
aus deinen geheiligten Namen.

Durch die Ansprache ihres Gottes durch die Märtyrerin sowie den deiktischen Marker *ecce* wird der Rezipient auch an dieser Stelle zum Zeugen, also beim Lesen Betrachter und umgekehrt. Ebenso wird erneut der *apex* als Schriftzeichen genutzt, um zwischen Märtyrerkörper und Text zu vermitteln, und auch die *purpureae notae* von *perist.* 11,128 finden sich in *notant* und *ipsa...purpura sanguinis* wieder. Damit positioniert Prudenz seine Dichtung einerseits als hochartifizielles Kunstwerk und erschafft andererseits effektiv ein Konglomerat aus Bild und Text, das den Rezipienten in die Handlung zu integrieren vermag. Diese Leserintegration, die, wie wie M. Roberts in seiner Studie von 1993 dokumentiert hat, aus der Lektüre eine Teilnahme am Kult macht,¹⁸⁶ findet auch außerhalb der eigentlichen als *descriptio* markierten Passage statt, weshalb nun in einem weiteren Schritt die Technik der in die Narration integrierten Instanzen der Deskription analysiert wird.

3.7.5 Die sensorische Dichte der Deskription

Bei einer näheren Untersuchung zeigt sich *perist.* 11 auch außerhalb der eigentlichen Bildbeschreibung als von deskriptiven Elementen regelrecht durchzogen. Dabei fällt in besonderem Maße auf, dass diese eine die visuelle Ebene immer wieder um Sinesseindrücke aus anderen Bereichen erweiternde Qualität besitzen. So ist schon die zum traditionellen Repertoire eines Martyriumsberichtes gehörende, nach der Auf-

¹⁸⁵ Prud. *perist.* 3,136–140.

¹⁸⁶ Roberts (1993) 155.

findung des Grabes beginnende Kontextualisierung des Ereignisses innerhalb einer weitreichenden Christenverfolgung von solchen Stellen geprägt:

*Ianiculum cum iam madidum, fora, rostra, Suburam
cerneret eluuie sanguinis affluere...*¹⁸⁷

Als er das Ianiculum schon feuchtdurchtränkt, Forum, Rostra und Subura
schon durch eine Sintflut des Blutes überflutet sah...

Die Stelle zeigt nicht nur erneut einen die Evozierung der Wahrnehmung unterstützenden Einsatz einer Betrachterfigur im Text (in Form des Christenverfolgers),¹⁸⁸ sondern bietet mit dieser ebenso eine visuelle Wahrnehmung (*cerneret*), die in Junktur mit einem zwar auch visuell (auch Feuchtigkeit ist an sich sichtbar), aber doch primär taktil geprägten Akkusativobjekt (*Ianiculum...iam **madidum***) steht und so eine besondere sensorische Dichte zu erzeugen vermag.¹⁸⁹

Schon kurz darauf werden, nachdem der Richter „im“ Vers durch ein Hyperbaton Platz genommen hat (*perist.* 11,50 *extracto celsior in solio*) und den Leser so aus bedrohlicher Höhe „betrachtet“¹⁹⁰, die festgenommenen Christen vorgeführt und für den Rezipienten eine Wahrnehmung der Ereignisse vor dem *tribunal* evoziert:

*Inde catenarum tractus, hinc lorea flagra
stridere, uirgarum concrepitare fragor,
ungula fixa cauis costarum cratibus altos
pandere secessus et lacerare iecur.*¹⁹¹

Dort klirrte der Ketten Geschleife, hier zischten
die Peitschenriemen, der Ruten knallendes Brechen,
die Krallen, in der Rippen gebogenes Geflecht getrieben, das tiefe
Innere zu öffnen und die Leber zu zerreißen.

Die Stelle zeigt sich als um eine besonders eindrückliche Darstellung bemüht. Dieser Effekt wird gleich auf mehreren Ebenen erzielt: Zum einen ist die vier Verse umfassende Deskription von einer außerordentlichen sensorischen Dichte geprägt. Auffällig ist dabei, dass sowohl der Gesichtssinn als auch der Hör- und Tastsinn angesprochen werden. So zeigt sich bei oberflächlicher Lektüre v. a. eine Aufmerksamkeit für auditive Reize (*stridere, concrepitare, fragor*), die jedoch durchsetzt sind von taktilen Details (*tractus, fixa, lacerare*). Die visuelle Komponente wird dabei einerseits durch die

¹⁸⁷ Prud. *perist.* 11,45–46.

¹⁸⁸ Fux (2003) 358.

¹⁸⁹ Vgl. die aufschlussreiche Auseinandersetzung der einzelnen Sinnesbereiche bei Lukrez in 1,298–301: *Tum porro varios rerum sentimus odores / nec tamen ad naris venientis cernimus umquam / nec calidos aestus tuimur nec frigora quimus / usurpare oculis nec voces cernere suemus*, oder, ebenso einschlägig, Aug. *ep.* 147,2,7: *quinque corporis sensus, cernendi, audiendi, olfaciendi, gustandi, tangendi*.

¹⁹⁰ Fux (2003) 359 verweist auf eine unterschwellige Kritik des Erzählers und vermutet überzeugend einen der Bemerkung innewohnenden Vorwurf der „bassesse“.

¹⁹¹ Prud. *perist.* 11,55–58.

deiktischen Marker *inde* und *hinc* evoziert, andererseits durch den Versbau unterstützt, indem das Öffnen des Brustkorbs durch ein Enjambement seh- und hörbar wird (*altos / pandere secessus*). Das Verb *pandere* drängt sich durch die Sperrung gewissermaßen zwischen die Rippen und bildet so durch das sprachliche Zeichen die Handlung ab. Eine weitere Intensivierung der Wahrnehmungsvozierung wird durch die dreifache Alliteration über k-Laute in *cavis costarum cratibus* geleistet, die das Kratzen auf den Knochen nachbilden.

Auch nach der bereits analysierten *descriptio* des Gemäldes wird die Narration weiterhin hauptsächlich im deskriptiven Modus weitergeführt, indem die Tempora der Prädikate als sowohl einen Zustand als auch eine andauernde Handlung ausdrückend interpretiert werden können. Daher scheinen die Ebenen der historischen Handlung, der (virtuellen) bildlichen Darstellung, der wörtlichen Wiedergabe und der Lektüre ineinander zu fallen:

<i>Maerore attoniti atque oculis rimantibus ibant</i>	135
<i>inplebantque sinus uisceribus laceris.</i>	
<i>Ille caput niueum complectitur ac reuerendam</i>	
<i>canitiem molli confouet in gremio;</i>	
<i>hic umeros truncasque manus et brachia et ulnas</i>	
<i>et genua et crurum fragmina nuda legit.</i>	140
<i>Palliolis etiam bibulae siccantur harenae,</i>	
<i>ne quis in infecto puluere ros maneat.</i>	
<i>Si quis et in sudibus recalenti aspergine sanguis</i>	
<i>insidet, hunc omnem spongia pressa rapit.</i> ¹⁹²	

Von Trauer ergriffen und mit suchenden Augen gingen sie einher	135
und füllten den Gewandbausch mit den zerrissenen Eingeweiden.	
Jener umfasst das schneeweiße Haupt und liebteste des Greises	
ehrwürdigen Schopf in seinem weichen Schoß.	
Dieser liest die Schultern, abgetrennten Hände, Arme und Ellen,	
die Knie und der Schenkel entblößte Bruchstücke wieder auf.	140
Mit den Mänteln wird sogar der befeuchtete Sand getrocknet,	
damit nicht der geringste Tau im benetzten Staub verbleibe.	
Und wo den Dornen in noch warmer Benetzung ein Tropfen Blutes	
aufsitzt, dort wird er, den Schwamm aufgesetzt, ganz erhascht.	

Die bereits in der *descriptio* begonnene Fokalisation über die Menge der Anhänger des Hippolytus wird hier weitergeführt, während sich der Text wieder unmerklich vom (virtuellen) Bild löst. Die beiden Demonstrativa *ille* und *hic* können zwar noch als Verweis auf das Bild gelesen werden, die Verortung auf diesem ist jedoch weder expliziert noch, wie die Beobachtungen zu den Phänomenen der Intermedialität in *perist.* 11 ergeben haben, Ziel des Gedichtes. Diese Anhänger des Hippolytus werden als „von Trauer ergriffen“ (*maerore attoniti*) bezeichnet und eignen sich so als Reflexi-

192 Prud. *perist.* 11,135–144.

onsfiguren für den Rezipienten.¹⁹³ Auch an dieser Stelle zeigt Prudenz erneut ein großes Interesse an einer Evozierung multisensorischer Wahrnehmung, indem er visuelle Reize (*caput niveum*) mit haptischen (*conplectitur, molli...in gremio, recalenti aspergine*) zusammenstellt. Von besonderem Interesse innerhalb der Deskription ist zusätzlich zu der Qualifikation *oculis rimantibus*, die neben einer Beschreibung der aufmerksamen Suche nach Reliquien ebenso auf eine aufmerksame Lektüre verweist,¹⁹⁴ das doppeldeutige Prädikat *legit*. Es bezieht sich sowohl auf das „Auflesen“ der Körperteile in der *storyworld* des Textes als auch auf das „Lesen“ der Körperteile als literarisch-performativen Akt.¹⁹⁵ Damit verweist es auf die metapoetischen Aussagen der eigentlichen *descriptio*, aber auch auf die das Gedicht einleitende Lektüre der Inschriften durch *Prudentius peregrinans* zurück. Die beiden Distichen in *perist.* 11,137–140 bieten weiterhin auf engstem Raum eine simultane Fragmentierung und Reintegration des Märtyrers, der vom Text in seine einzelnen Körperteile, die im Sinne der *leptologia* aufgezählt werden, zerteilt und wieder zusammengesetzt wird.

Diese mythisch inspirierte Zusammensetzung des Hippolytus ist nur wenige Verse später noch einmal Thema (*perist.* 11,147–148: *cumque recensetis constaret partibus ille, corporis integri qui fuerat numerus*) und dazu, wie A. Peltari herausgestellt hat, ein Sinnbild spätantiker Cento- und Fragmentästhetik.¹⁹⁶ Dabei ist bei genauer Beobachtung besonders hervorzuheben, dass der Katalog der Körperteile sich aus sich selbst heraus kommentiert: die Qualität der Textkonstitution wird durch die Signalwörter *truncasque* und *fragmina* gleichzeitig aktualisiert und kommentiert. Der Verweis auf die „Entblößung“ der Schienbeine (*nuda*) geht in seinem semantischen Gehalt weit über eine logische Folge der Schleifung des vom Christenverfolger in einem *mise en scene* zur mythologischen Gestalt (einem neuen Hippolytus) gemachten¹⁹⁷ Märtyrers. Es geht hier nicht nur um die Zerstörung des die Knochen umgebenden Gewebes.¹⁹⁸ Vielmehr verweist die Wortwahl auch auf die Gefasstheit der Verse, die das Innerste und die Anatomie des Märtyrers offenlegen, wobei das „bloße Bruch-

193 Hershkowitz (2017) 136.

194 Vgl. die auktorialen Bemerkungen des Erzählers Lucius zu seiner „Lektüre“ der proleptischen Diana-Aktaion-Gruppe in den Metamorphosen des Apuleius (*met.* 2,5,1): *Dum haec identidem rim-abundus eximie delector, 'Tua sunt' ait Byrrhena 'cuncta quae uides'*. O'Hogan (2016) 55–58 hat unlängst eine motivische und strukturelle Verarbeitung der Metamorphosen in *perist.* 9 plausibel gemacht und die Pilgerreise mit der Reise des Lucius parallelisiert, diese Parallele in *perist.* 11 jedoch noch nicht identifiziert. Vgl. die Ausführungen weiter unten.

195 Fux (2003) 382; Peltari (2019) 214.

196 Peltari (2014) 105–106. Ausonius präsentiert im Vorwort zu seinem *Cento nuptialis* den Mythos des Hippolytus als poetologische Metapher für die Ästhetik des *cento* (Auson. *cent. nupt. pr.* 24–28 ed. Green: *Accipe igitur opusculum de inconexis continuum, de diversis unum, de seriis ludicrum, de alieno nostrum: ne in sacris et fabulis aut Thyonianum mireris aut Virbium, illum de Dionyso, hunc de Hippolyto reformatum.*).

197 Prud. *perist.* 11,85–88: *Ille supinata residens ceruice: 'quis', inquit, / 'dicitur?' adfirmant dicier Hippolytum. / 'Ergo sit Hippolytus, quatiat turbetque iugales / intereatque feris dilaceratus equis.'*

198 So von Fux (2003) 382 interpretiert.

stück“, das *fragmen nudum*, durch den Text konstituiert wird. Es ergibt sich demnach eine Oszillation des Textes zwischen den Geschehnissen der *storyworld* und der Diskussion der ästhetischen Qualitäten des Gedichts.

Diese Oszillation des Textes konnte für *perist.* 11 von der Mikroebene des Versbaus über die doppeldeutige Lexik bis hin zur ambigen medialen Gestaltung der Deskription nachverfolgt werden. Sensorische Dichte in der Evozierung von Wahrnehmungen und eine illusionsstörende Referenzierung des textuellen Status der Erzählung sind dabei zwei Pole, zwischen denen der Rezipient des Gedichtes vermitteln muss.

3.8 *Emendes, licet, inspectos longo ordine uersus*

Mit diesen Ergebnissen zum komplexen und ambigen medialen Status der textuellen Welt des *liber Peristephanon* wird nun erneut *perist.* 9, das Gedicht für den zu Tode gebrachten Schulmeister Cassian von Imola, in den Blick genommen.

Die Forschung zu diesem Gedicht des Prudenz hat in sehr differenzierter Weise die spezifische narrative Anlage als Mittel zur Beglaubigung und Legitimation des Kultes zu Ehren des Märtyrers herausgearbeitet. Dazu gehört die aitiologisch anklingende Einführung, die dramatische Rahmenhandlung der Reise des Prudenz, die persönliche Erfahrung des Dichters am Schrein und die Versicherungen der Glaubwürdigkeit des Dargestellten durch den Küster (*aedituus*).¹⁹⁹

Dabei hat diese jedoch, auch trotz der sehr feinsinnigen Beobachtungen zu den intertextuellen Aspekten von *perist.* 9, immer in Richtung eines Verständnisses argumentiert, das Prudenz als Nutzer traditioneller Mechanismen charakterisiert, ihn aber dennoch in gewisser Weise von diesen absolut betrachtet, d. h. als Dichter, der Bestände nutzt, ohne sich dabei selbst als Teil dieser literarischen Welt zu begreifen. Erst die Arbeit von P. Hershkowitz hat ganz eindringlich darauf bestanden, dass die Dichtung des Prudenz, indem sie den Spielregeln ihres bei weitem nicht vollständig christianisierten Alltags Hispaniens am Wechsel vom 4. zum 5. Jahrhundert folgt, dessen Literatur- und Bildbestände nutzt, um die Botschaft der Dichtung effizient kommunizieren zu können.²⁰⁰ Dabei stellt sie heraus, dass es zwar unmöglich ist, zu beweisen, was auf den Bildern genau zu sehen war, sieht die *actuality of the martyr paintings* – so der Titel des Kapitels – aber dennoch außer Zweifel.²⁰¹

Während hier keinesfalls postuliert werden soll, dass Bilder, die das Martyrium in welcher Weise auch immer repräsentierten, an den Schreinen nie existiert haben, soll jedoch die zugrundeliegende Prämisse kritisch hinterfragt werden, die auch den ein-

¹⁹⁹ Zur Bedeutung für den Kult Roberts (1993), zur literarischen Ausgestaltung Kaesser (2002) u. Fielding (2014), zu Aspekten der Textperformanz Krasser (2010), zur Aufladung der Topographie als christliche Erinnerungslandschaft Krollpfeiffer (2017).

²⁰⁰ Hershkowitz (2017) bes. 160 – 213.

²⁰¹ Hershkowitz (2017) 148.

sichtsreichen und differenzierten Ausführungen von P. Hershkowitz eignen. Die Argumentation für die grundlegende Einflussnahme der Bilder auf die Narrativisierung und die einzelnen Narrateme und Deskripteme ist dabei wesentlich:

What Prudentius actually did see in his visit to Cassian's and Hippolytus' shrines may have been the images as he described them in his poems. If the paintings did not exist, there seems no rationale for not telling the stories of the deaths of Cassian and Hippolytus in the manner of the rest of the *Peristephanon* poems. If rhetorical effect was needed, ekphraseis of the events (*pragmata*) themselves, rather than images, could have sufficed.²⁰²

Diese Prämisse lässt einerseits außer Acht, dass „*ekphraseis*“ in der griechischen und lateinischen Literatur nie nur schlichte Repräsentationen, sondern in ihrer Metadeskriptivität immer auch Diskursräume sind, was, wie gezeigt worden ist, in besonderem Maße auch für Prudenz gelten muss. Andererseits legt sie eine gewisse Unfreiheit des Dichters zugrunde, der die Narrativisierung seiner Gedichte am Vorhandensein gewisser außerliterarischer Bestände zu orientieren hat. Dazu tritt die Beobachtung, dass, wie auch in *perist.* 11, die Grenzen der Bildbeschreibung in *perist.* 9 kaum zu identifizieren sind. Damit soll erneut emphatisch auf die Markierungen der eigenen Literarizität verwiesen sein, die Prudenz auch im Cassianhymnus erzeugt hat. Es ist bereits festgehalten worden, dass der *aedituus* in seiner Bemerkung (*Haec sunt, quae liquidis expressa coloribus, hospes, / miraris, ista est Cassiani gloria*) die Gestalt der *story-world* verunklärt und sie gleichzeitig mit derjenigen des Rezipienten verschwimmen lässt.²⁰³ Die Markierung eines solchen Vorgehens kann parallel zu den Beobachtungen zur Deskriptionstechnik in *perist.* 11 damit als Spiegel solcher Mechanismen innerhalb des gesamten Gedichtes gewertet werden. Auch in *perist.* 9 wird durch lexikalische Markierung²⁰⁴ eine Immersion in die Repräsentation der Martyriumsereignisse (im Bild) – wiederum durch eine Repräsentation (im Gedicht) gefiltert – als Erfahrungsraum für den Rezipienten angeboten. Diese Aktivierung des Rezipienten wird nicht zuletzt durch die intradiegetische Fokalisationsinstanz Prudenz geleistet, die diese Welt aus einer für den Rezipienten naturalisierbaren Perspektive erlebt:

*erexi ad caelum faciem, stetit obuia contra
fucis colorum picta imago martyris
plagas mille gerens, totos lacerata per artus,
ruptam minutis praeferens punctis cutem.*²⁰⁵

²⁰² Hershkowitz (2017) 148.

²⁰³ Siehe Kapitel 3.7.1.

²⁰⁴ Vgl. Hershkowitz (2017) 130 zu *perist.* 9: „Prudentius' pricks of pain (*dolorum acumina*) reflect the pricks (*punctis*) which the boys inflict on Cassian. The wounds (*mea vulnera*) he felt match the wounds (*plagas*) borne by the saint. The words Prudentius used about himself, *dolorum*, *acumina*, and *vulnera*, are also repeated in the guardian's later more detailed description of the injuries suffered by Cassian.“

²⁰⁵ Prud. *perist.* 9,9 – 12.

Ich erhob meinen Blick gen Himmel, und es stand vor mir
 das mit Farbenspiel gezeichnete Bild des Märtyrers;
 er trug tausend Schnitte, zerfleischt an allen Gliedern,
 zeigte die von winzigen Stichen durchstoßene Haut.

C. O'Hogan hebt in diesem Kontext neben dem vergilischen Intertext der Stelle, der ebenfalls die Erscheinung einer *imago* zum Inhalt hat (die Traumerscheinung des Hektor in *Aen.* 2,278–279: *vulneraque illa gerens, quae circum plurima muros / accepit patrios*), auch die Verortung im Raum durch *erexi* hervor²⁰⁶, die dem Rezipienten eine Orientierung im virtuellen Raum der *storyworld* suggerieren soll. Diese Strategie findet sich weiterhin sowohl im unmittelbaren Vorfeld der Konfrontation mit dem Bild (*perist.* 9,5–6: *stratus humi tumulo aduoluebar, quem sacer ornat / martyr dicato Cassianus corpore*) als auch in der abschließenden *precatio* (*perist.* 9,99–100: *conplector tumulum, lacrimas quoque fundo, / altar tepescit ore, saxum pectore*). Gleichzeitig lässt der Ausdruck die Ebenen der Repräsentation verschwimmen, da nicht klar wird, ob die *picta imago* das Bild oder eine epiphanische Erscheinung des Cassian meint.²⁰⁷ Diese von Prudenz über den vergilischen Intertext explizit mit dem Traum in Verbindung gebrachte Beschreibung der Situation ist besonders vor der Folie der Beobachtungen zur Diskursivierung des Traumes bei Claudian von großer Relevanz. Dieser hat sich dort in der praefatio zu *VI cos. Hon.* (Kapitel 1.5.2.7) als literarischer Zwischenraum in der Kommunikation zwischen Dichter und Rezipient gezeigt, innerhalb dessen die Transgressionen der Ebenen Textualität, Medialität und Räumlichkeit verhandelt werden.

Auf die durch solche transgressive Mechaneme erzeugte Ambiguität des Bildstatus von *perist.* 9 verweist nicht zuletzt auch die Qualifikation der *imago* als *fucis colorum picta*: der *fucus*, dem auch in *perist.* 11,124 (*multicolor fucus digerit omne nefas*) eine treibende Kraft in der Darstellung zugesprochen wird, zeigt sich auch an dieser Stelle wieder im gesperrten Versbau, der die von den Stichen aufgerissene Haut aufreißt (*ruptam...cutem*) und so in mehrfacher medialer Brechung durch den Signifikanten das Signifikat abbildet.

Ähnlich machtlos wie der Märtyrer wird der Rezipient zum Ende der Martyriumsschilderung schließlich von den *pueri* mit ihrem Werk konfrontiert:

*Emendes licet inspectos longo ordine uersus,
 mendosa forte si quid errauit manus,
 exerce imperium, ius est tibi plectere culpam,
 si quis tuorum te notauit segnius.²⁰⁸*
*Talia ludebant pueri per membra magistri
 nec longa fessum poena soluebat uirum.*²⁰⁸

80

²⁰⁶ O'Hogan (2016) 61–62.

²⁰⁷ Grig (2004) 115–116.

²⁰⁸ Prud. *perist.* 9,79–84.

Verbessere nur die in langer Reihenfolge betrachteten Zeilen,
 falls die fehlerhafte Hand sich hier und dort geirrt hat,
 setze deine Autorität durch, dein Recht ist's, Vergehen zu strafen,
 wenn einer deiner Zöglinge dich nachlässig beschrieben.⁴
 Solcherlei Spiele trieben die Knaben an den Gliedern des Lehrers
 und die lange Strafe erlöste den erschöpften Mann nicht.

80

Zum Abschluss der Folter fordern die *pueri* in der 2. Person (*emendes*) den Märtyrer (und den Rezipienten) dazu auf, die bereits betrachteten (!) Zeilen (*inspectos...versus*) zu prüfen, d. h. Schreib- und Leseakt auf den Ebenen der Folter und der Lektüre fallen erneut ineinander. Der Leser der Wunden ist also angehalten, Details in der Niederschrift zu korrigieren (*si quid erravit manus*). Der Aufforderung, solche Fehler zu sanktionieren, ist dabei freilich sowohl für den Märtyrer als auch für den Rezipienten nicht nachzukommen. Nach Beendigung dieser dramatischen Passage wird erneut aus der Perspektive des metadiegetischen Erzählers das „Schreiben“ mit dem aufgeladenen Begriff des *ludere* (*ludebant per membra magistri*)²⁰⁹ bezeichnet, was auf der Folie der eingebetteten Narration das Gesamtgedicht sowie dessen Rezeption spiegelt.

Auch die Bemerkung zur *inanis atque anilis fabula* (*perist.* 9,18), die, so Dichter und *aedituus*, auf keinen Fall in der Repräsentation der Ereignisse vorhanden sei, bleibt durch die Aktualisierung des Hypotextes aus den Metamorphosen des Apuleius²¹⁰ selbst letztendlich als mahnender Marker der Literarizität des Gedichtes stehen und lässt so eine Ambiguität zurück, die den Rezipienten zur fortwährenden Evaluation der für ihn erzeugten Wahrnehmungen zwingt.

Die Wahrnehmung und ihre Bedingungen haben sich im Rahmen dieses Kapitels als zentrales Thema der Beschreibung im *liber Peristephanon* des Prudenz erweisen lassen. Eine den sensorisch wahrnehmbaren Gegenständen zugewiesene *qualitas* lenkt den Blick im Laurentiushymnus auf die Chancen und Risiken der Repräsentation und bietet Prudenz die Möglichkeit, die eigene, von einer hohen sensorischen Dichte geprägte Beschreibungstechnik zu reflektieren. Indem der Dichter die christliche und damit korrekte Wahrnehmung der schrecklichen Ereignisse zu einem zentralen Aspekt seiner Dichtung macht, schafft er einen neuen Raum, aus der Tradition adaptierte Inhalte und Darstellungsstrategien in seiner hochkomplexen textuellen Welt einzusetzen und zu inszenieren. Die Evozierung von Wahrnehmung wurde nicht nur an Aspekten von Visualität verfolgt, sondern konnte auch bezüglich anderer Sinnesbereiche beobachtet werden und so die bisherige Perspektive der Forschung erweitern. Es konnte weiterhin gezeigt werden, dass der Einsatz textimmanenter Figuren durch Prudenz sowohl die Narrativisierung der Martyrien lenken als auch diese zu kommentieren vermag. All diesen Phänomenen ist gemein, dass sie Effekte einer textu-

²⁰⁹ Zum poetologischen Aspekt des Begriffs *ludere* bei Prudenz vgl. Kapitel 3.3.

²¹⁰ Apul. *Met.* 4,27,27: *Sed ego te narrationibus lepidis anilibusque fabulis protinus auocabo.* Zum Einfluss der Metamorphosen des Apuleius auf *perist.* 9 im Sinne einer *journey* O'Hogan (2016) 55–58. 69–70, der die Aktualisierung der Stelle als Bekräftigung des *Prudentius peregrinans* als besseren *Lucius* deutet.

ellen Oszillation erzeugen. Diese Oszillation zwischen eindrücklicher Inszenierung auf der einen Seite und der Reflexion der eigenen Literarizität auf der anderen wirkt hinsichtlich der Textualität, Medialität und Räumlichkeit der Märtyrerhymnen.

4 Die Rolle der Deskription in der Schaffung literarischer Räume: der *Cupido Cruciat* des Ausonius

Mit dem *Cupido cruciat*¹ des Ausonius wenden wir uns nun einem Text zu, der sowohl aufgrund seines Inhaltes, einer Unterweltsreise des Liebesgottes Cupido, als auch bezüglich seiner textuellen Ausgestaltung in nachgerade paradigmatischer Weise dazu dienen kann, Formen und Spezifika der Deskription in der spätantiken lateinischen Dichtung zu untersuchen. Weiterhin eignet er sich, die Rolle der Deskription in der Schaffung eines Diskursraumes für relevante poetologische Reflexionen seitens des Dichters zu ermessen, da Ausonius diese im *Cupido cruciat* intensiv nutzt, um seine eigene Dichtung sowie deren Rezeption zu thematisieren. Innerhalb dieses Diskursraumes kann daher in besonderer Intensität der Frage nachgegangen werden, wie Ausonius eine Verhandlung der eigenen Dichtung im Verhältnis zur literarischen Tradition innerhalb stark deskriptiver Passagen etabliert.

Diese Verhandlung findet im *Cupido cruciat* in einem am Ende des Gedichtes enthüllten Traum statt. Der Traum nimmt als Konzept, wie die Forschung zur literarischen Diskursivierung des Traumes herausgestellt hat, in der lateinischen Dichtung eine besondere Rolle ein.² So ist, wie bereits in der Untersuchung der deskriptiven Poetik Claudians in Kapitel 2 nachvollzogen worden ist, mit dem Ende des 6. Buches der Aeneis ein wirkmächtiger Hypotext vorhanden. Dieser nutzt den Ausgang des Aeneas aus dem trügerischen Tor aus Elfenbein (*Aen.* 6,898: *prosequitur dictis portaque emittit eburna*), d. h. eine Assoziation der Hauptfigur mit einem Traumbild, aus zwei Gründen. Vergil verweist den Rezipienten sowohl auf den zu reflektierenden ontologischen Status der mit dem Verlassen der Unterwelt erreichten Vollendung der ersten Hexade als auch auf den Status dessen, was in der zweiten Hexade kommen wird.³

Diese bereits bei Vergil angelegte metareferentielle Dimension des Unterweltsausgangs wird dann in der Folge von den kaiserzeitlichen Epikern immer wieder aufgenommen⁴ und findet bei Statius in Silve 5,3 eine für die vorliegende Arbeit besonders relevante Dimension, da dieser die Unterwelt, dessen Tore und die literarische Inspiration in eine poetische Interaktion bringt. Er imaginiert seinen verstorbenen Vater in den Reihen der großen Vertreter der literarischen Tradition und ruft ihn als Inspirationsinstanz für seine eigene Dichtung, die seit dessen Tod zum Erliegen gekommen ist, an:

¹ Der übliche Titel verdankt sich den Hss. KL der Handschriftenfamilie Z, welche als einzige das Gedicht überliefert. Green (1991) 527 u. Green (1999) xiv–xxii. Dräger (2011) 466 zu den Varianten.

² Siehe die umfangreiche Betrachtung in Walde (2001).

³ Casali (2010) 135–136.

⁴ Siehe für einen Überblick Casali (2010) 139.

*Maeonium Ascraeumque senem non segnior umbra
accolis alternumque sonas et carmina misces:
da vocem magno, pater, ingeniumque dolori.*⁵

Mit den alten Männern aus Maeonien und Askra beschäftigst du dich
als ebenbürtiger Schatten, singst abwechselnd und mischt dein Lied darunter;
leihe nun, Vater, deine Stimme und dein Talent diesem großen Schmerz.

Zum Abschluss von Silve 5,3 fordert Statius seinen Vater schließlich auf, ihn aus der Unterwelt kommend zu besuchen, um diese Inspiration durchzuführen:

*Inde tamen venias melior qua porta malignum
cornea vincit ebur, somnique in imagine monstra,
quae solitus.*⁶

Von dort komme aber über den Weg, auf dem das hörnerne Tor
das trügerische Elfenbein übertrifft, und zeige uns in einem Traumbild
die Dinge, die du zu zeigen gewohnt warst.

Statius nutzt den Ausgangsbereich der Unterwelt also als einen Bereich, der literarische Produktion nicht nur in sich birgt (*alternumque sonas et carmina misces*), sondern daraus resultierend auch poetologisch relevant ist, wie sich in der Verknüpfung des Ortes mit Homer und Hesiod (*Maeonium Ascraeumque senem*) zeigt. Verbunden damit spricht Statius mit dem Traumbild (*somnique in imagine*) einen Bereich an, der mit dem Begriff *imago* eine eigentlich gestaltlose, aber dennoch wahrnehmbare Repräsentation zum Gegenstand der Dichtung macht.⁷

Vor diesem Hintergrund und mit einem Fokus auf der eingesetzten Deskriptionstechnik sowie deren Reflexion soll der *Cupido cruciatus* des Ausonius einer neuen Gesamtinterpretation unterzogen werden.

Das aus einem in Prosa verfassten Widmungsbrief und einem Gedicht von (mindestens)⁸ 103 Hexametern bestehende Werk⁹ kann aufgrund fehlender werkimmanenter bzw. externer Kriterien – wenn überhaupt – nur sehr tentativ in die Phase des Aufenthaltes in Trier (ca. 365 bis 388¹⁰) datiert werden.¹¹ Es ist dem befreundeten

⁵ Stat. *silv.* 5,3,26–28.

⁶ Stat. *silv.* 5,3,288–290.

⁷ Scioli/Walde (2010) viii.

⁸ Es befindet sich an Stelle des V. 25 von den beiden rahmenden Versen syntaktisch gefordert eine *lacuna* von mindestens einem Hexameter innerhalb eines Kataloges.

⁹ Green (1991) XIX. Der Text wird, soweit nicht anders angemerkt, nach der OCT von Green (1999) zitiert.

¹⁰ Dräger (2011) 464.

¹¹ Wie Dräger (2011) bemerkt, sind die bisherigen Datierungsvorschläge stark hypothetisch. Franzoi (2002) 17–18 legt das externe Kriterium des politischen Einflusses von Ausonius und Gregorius an und datiert daher um 380, HLL 5, 1989, §554, 27 setzt es ohne weitere Begründung 381/82 an. Besonders die Datierung von Green in den Zeitraum 365–375 bzw. nach 380 ([1991] 526; wiederholt von Schmitzer [2006] 167) fußt auf der methodisch doppelt unsicheren Annahme, dass das im Widmungsbrief an-

Gregorius Proculus¹² gewidmet und erweist sich sowohl durch sein Sujet – die Folterung des Liebesgottes durch die von ihm in Unglück und Tod gestürzten Heroinnen in der Unterwelt – als auch durch dessen Inszenierung im Sinne einer vielschichtigen Überlagerung von konzeptuellen Räumen und Bedeutungsebenen als herausragend.

Dementsprechend wird in der folgenden Analyse zu betrachten sein, in welcher Weise Ausonius die Handlung des *Cupido* narrativisiert. Von besonderem Interesse sind dabei (a) das Verhältnis von Narration und Deskription, (b) die Instrumentalisierung von Rezeptionsinstanzen und deren Fokalisation sowie (c) die Interaktion des Gedichtes mit dem paratextuellen und metapoetisch relevanten Widmungsbrief. Von diesen Ergebnissen ausgehend wird eine Interpretation des Gedichtes vorgelegt, welche relevante und bisher wenig beachtete Perspektiven für die Deutung des *Cupido*, die Poetik des Ausonius und die Ontologie des von ihm entworfenen spätantiken literarischen Raumes aufzeigt.

Der Analyse vorgeschaltet soll nun in einem ersten Schritt eine Zusammenfassung des Inhaltes geboten werden.

In der Prosapraefatio (I) fragt Ausonius seinen Freund Gregorius, ob dieser sich an ein in Trier zu betrachtendes Gemälde erinnere,¹³ das die Folter des Liebesgottes durch mythische Frauen, welche diesem ihr eigenes Unglück zur Last legten, in der Unterwelt darstelle. Dabei markiert er eine Abhängigkeit von Vergil (pr. 6–7: *quarum partem in lugentibus campis Maro noster enumerat*). Er habe seine Bewunderung für das Werk als Grundlage für die vorliegende „Stümperei“ (pr. 8: *ineptiam poetandi*) genutzt, sein Freund möge ihm seine Verfehlung (pr. 10: *errorem meum*) nachsehen.

Die auf die *praefatio* folgende Hexameterdichtung (II) lässt sich in 6 Abschnitte unterteilen: IIa (V. 1–15) bietet eine Beschreibung der erneut stark als vergilisch markierten Unterwelt (V. 1: *Aeris in campis quos memorat musa Maronis*); ein finsterer Wald wird als Schauplatz der Qualen der *amentes...amantes* (V. 2) präsentiert, die vergilische Landschaft wird um die ovidisch geprägte Randbepflanzung der Unterweltsgewässer in Form verwandelter einstiger Prinzen und Könige (V. 8–12) angereichert. Daran schließt sich mit IIb (V. 16–44) ein Katalog der trauernden Heroinnen an, welcher sich, wie in der *praefatio* angekündigt, teilweise aus Vergils, aber teilweise

gesprochene Gemälde (pr. 1: *nebulam pictam*) 1. für Inhalt und Form des Gedichtes unmittelbar relevant gewesen sei und 2. nur eine Abfassung unter dem rezenten, durch Autopsie gewonnenen Eindruck die zu beobachtende „freshness of detail“ bedingen könne. Diese Deutungslinie, welche letztendlich auf die Überlegungen von Fauth (1974) zur Gestalt des von Ausonius angesprochenen Gemäldes zurückgeht, wird im Rahmen der folgenden Analyse kritisch hinterfragt werden.

12 Eine Zusammenstellung der prosopographisch relevanten Quellen leistet Franzoi (2002) 17.

13 Pr. 1–3: *En umquam vidisti nebulam pictam in pariete? [...] Treveris quippe in triclinio Zoili fucata est pictura haec [...]*. Ich weiche in der Lesart von *nebulam* von der editorisch zuletzt bei Green (1991) und (1999) wiederholten Konjekturen *tabulam* durch Vinet (1588) ab, da die handschriftliche Überlieferung unproblematisch *nebulam* bietet und, wie P. Dräger betont, die Junktur *nebulam pictam* die *lectio difficilior* darstellt. Weitere, inhaltliche Gründe werden im Rahmen der folgenden Analyse gegeben. Vgl. auch Franzoi (2002) 8; Dräger (2011) 466–467 und Smolak (2001), der sich 519–520 mit Verweis auf Auson. *epist.* 12 ed. Green und Macr. *somn.* 1,37 für *nebula* ausspricht.

auch aus Ovids Bestand speist, und die Frauen beim dauerhaften Erleben ihres mythischen und teilweise spektakulären Todes darstellt.

In der Folge taucht der namensgebende Liebesgott im Abschnitt **IIC** (V. 45–78) in der von Ausonius sehr ausführlich präsentierten Situation auf und gerät unversehens in die falsche Gegend (V. 52: *loca non sua nactum*), wo er von den Heroinnen erkannt und einer Folter unterzogen wird, indem sie ihn ergreifen, an eine Myrte binden und ihre *insignia leti* (V. 65) an ihn herantragen. Das Auftauchen seiner Mutter Venus in Abschnitt **IId** (V. 79–92) bringt *Cupido* nicht die Rettung, sondern weitere Qualen, als diese die Gelegenheit ergreift und sich *roseo...serto* (V. 88) drastisch für die durch ihren Sohn erlittenen Blamagen revanchiert.

IIE (V. 93–98) beendet die Qualen, da die Folternden sich ihrer eigenen Schuld bewusstwerden und Venus zurückhalten, dem Liebesgott wird die Schuld erlassen. **IIf** (V. 99–103) entlarvt schließlich das bisherige Geschehen als Traum des *Cupido* und lässt diesen, das vergilische *framing* zu Beginn des Gedichtes affirmierend, erwachen und aus dem elfenbeinernen Tor entschwinden (V. 103: *evolat ad superos portaque evadit eburna*).

4.1 Der Widmungsbrief als poetologischer Diskursraum

Im Folgenden wird nun zuerst analysiert, welche Ausprägung die Deskription im *Cupido* erfährt. Dabei zeigt sich der paratextuelle Widmungsbrief als besonders relevant für die Betrachtung der Eigenschaften und Absichten des Gedichtes und muss daher zuerst einer genauen Untersuchung unterzogen werden.¹⁴ Im ersten Teil der *praefatio* benennt Ausonius den Auslöser seiner Beschäftigung mit dem Sujet:

En unquam vidisti nebulam pictam in pariete? Vidisti utique et meministi. Treveris quippe in triclinio Zoili fucata est pictura haec: Cupidinem cruci affigunt mulieres amatrices, non istae de nostro saeculo, quae sponte peccant, sed illae heroicae, quae sibi ignoscunt et plectunt deum, quarum partem in lugentibus campis Maro noster enumerat. Hanc ego imaginem specie et argumento miratus sum. Deinde mirandi stuporem transtuli ad ineptiam poetandi.

Sag, hast du jemals den gemalten Nebel an der Wand gesehen? Du hast ihn gesehen und erinnerst dich sicherlich daran. Im Triclinium des Zoilus nämlich in Trier ist jenes Bild gemalt: Unglücklich verliebte Frauen schlagen Cupido ans Kreuz – nicht solche aus unseren Tagen, die absichtlich fehlgehen, sondern jene heroischen, die sich selbst freisprechen und den Gott strafen. Deren Reigen benennt unser Maro an der Stelle zu den Feldern der Trauernden. Dieses Bild bewunderte ich in Stil und Inhalt. Schließlich wandte ich lähmende Verwunderung in poetisches Unvermögen.¹⁵

¹⁴ Zur Wichtigkeit von Paratexten und ihrer Rolle in der Verhandlung von Dichter- und Leserrollen in der Spätantike siehe grundlegend Pelttari (2014).

¹⁵ *Pr.* 1–9. Hier und im Folgenden handelt es sich, sofern nicht anders vermerkt, um meine eigene Übersetzung.

Der Hinweis des Dichters auf diese bildliche Darstellung der Folterung des Liebesgottes Cupido im Speisesaal eines Zoilos in Trier hat die Forschung zum Gedicht immer wieder zu Überlegungen zum Status des angesprochenen Gemäldes (*pictura*) veranlasst. Bisweilen ist unter Bezugnahme auf die Ausführungen der *praefatio* eine direkte Abhängigkeit des Gedichtes von einem real existierenden Artefakt postuliert worden. W. Fauth hat in einer umfassenden Studie erhaltene Darstellungen und literarische Thematisierungen der Bestrafung Cupidos zusammengetragen und das Gedicht als eine Verarbeitung des Gemäldes durch Ausonius gedeutet.¹⁶ Diesem Gedanken folgend geht eine ganze Gruppe von Forschern von einem Einfluss des Gemäldes auf das Gedicht aus.¹⁷ Es wird dabei eine wechselnde Anzahl von Szenen in Einzelbildern¹⁸ bzw. ein mehrszeniges Bild¹⁹ auf einer variierenden Zahl von Wänden²⁰ im *triclinium* des Zoilos zugrunde gelegt. In dieser Weise setzt der Gedanken-gang in einem Zirkelschluss wechselseitig einerseits Szenen des aus dem Gedicht heraussezierten Gemäldes und andererseits erkannte Szenen im Gedicht als argumentative Prämissen füreinander voraus.²¹

In diese Richtung einer Einflussnahme des Bildes auf den Text und damit im Sinne einer hierarchisierenden Perspektive argumentierend tendiert weiterhin, wenn auch nicht ohne kritische Einschränkungen, ebenso der Aufsatz von Roger Rees zum *Cupido cruciatus*.²² Obwohl dieser Aufsatz das Gedicht sehr differenziert verhandelt und dabei für die vorliegende Arbeit in wegweisender Art Aspekte des intermedialen

¹⁶ Fauth (1974).

¹⁷ HLL 5 §, 1989, §554, 27; Green (1991) 526; Schmitzer (2006); Dräger (2002) 125; wiederholt in Dräger (2011) 467–469; vorsichtiger Vielberg (2011) 143: „Das Gedicht besteht aus drei oder vier Szenen; ihnen könnten ein oder mehrere Bilder an den Wänden des Speisesaals im Haus des Zoilos entsprochen haben.“

¹⁸ F. Green und U. Schmitzer sehen vier Einzelszenen, Dräger (2011) 468 fünf bis sechs.

¹⁹ Kröner (1979).

²⁰ Green (1991) 526 geht von mehreren Wänden aus.

²¹ Mario Baumann problematisiert ein solches Vorgehen in seiner Arbeit zu den *eikones* des Philostrat, wo in ganz ähnlicher Weise Bilder evoziert werden, die sich als Teil eines komplexen und vielschichtigen Diskurses erweisen und so eine „Aufrechnung“ verhindern. Baumann (2011) 55 zu *im.* 1,26: „[...] der Text erlaubt es schlicht nicht, das Medienverhältnis in dem hier betrachteten Aspekt präziser zu bestimmen und damit zu entscheiden, ob hier eine größere inhaltliche Übereinstimmung zwischen Bild und Text vorliegt oder ob der Text in signifikantem Maße ein narratives „Mehr“ erzeugt. Daß sich dies so verhält, zeigt sich nicht zuletzt in den enormen Diskrepanzen, die in den Versuchen der älteren Forschung, aus *Im.* 1,26 das Hermes-Bild zu rekonstruieren, auftreten. Der Ansatz dieser Forschungsrichtung ist methodisch insofern sehr problematisch, als hier die Prämisse zugrunde gelegt wird, daß die Eikones reale Bilder beschreiben. Das ist, wie bereits angemerkt, keine plausible Annahme, aber die Resultate dieser Versuche sind in ihrer Verschiedenheit doch instruktiv. Je nachdem, ob die Erzählung in dieser Bildbeschreibung als durchgehende Umsetzung dargestellter Bildelemente, als Technik der Überleitung zwischen einzelnen Gemäldeteilen oder im ganzen als Vorgeschichte zu einem ab-gemalten Moment begriffen wird, wird eine unterschiedliche Zahl von dargestellten Szenen angenommen; die Bandbreite reicht dabei von einer angenommenen Szene bis zu deren sechs oder sieben.“

²² Rees (2011).

Diskurses des Gedichtes hervorgehoben hat, wozu v. a. die intertextuelle Vielschichtigkeit und die Polyvalenz des Textes gehören, reibt dieser sich m. E. zu sehr am Trierer Bild (*Treveris...in triclinio*). Der Aufsatz setzt wiederholt kompositorische Prinzipien eines uns nicht bekannten Werkes als Grundlage der Textgestaltung voraus und erklärt die Ambiguitäten des Gedichtes über das Modell der *disobedient ekphrasis*, bei der die Beschreibung dem Kunstwerk „entgleitet“ und etwa neben die visuell beschreibbaren Aspekte weitere Wahrnehmungen stellt und nicht dargestellte Phänomene evoziert.²³ Die Ekphrasis-Forschung hat jedoch immer wieder betont, dass im Grunde jede Form der literarischen Beschreibung existierender (oder auch virtueller) Kunstwerke *disobedient* ist²⁴ und die eigentliche Beschreibung mit narrativen Elementen durchmischt.²⁵ Ruth Webb hat ebenso in ihren Arbeiten zur Ekphrasis gezeigt, dass antike Definitionen wesentlich größeren Wert auf die Wirkung der Beschreibung auf den Rezipienten als auf die Umsetzung der bildlichen Inhalte legt.²⁶ Im Folgenden wird daher nun knapp dargelegt, warum besonders im Falle des *Cupido cruciatus* Inhalt und Form gegen jede Art von zwingender Abhängigkeit des Gedichtes von einem konkreten Bild sprechen – ohne Einflüsse von dem Dichter bekannten bildlichen Darstellungen auf den Inhalt des Gedichtes zu leugnen.

M. Gindhart hat in ihrer Analyse des *Cupido* darauf hingewiesen, dass eine solche Herangehensweise methodisch problematisch ist,²⁷ da nicht nur das (bisherige) Fehlen des Artefaktes in Trier einer sauberen Analyse in dieser Richtung im Wege steht, sondern ebenso (und viel schwerwiegender) eine solche Überbrückung der *intermedial gap* weder im Kompetenzbereich eines mit intermedialen Bezügen arbeitenden Dichters liegt noch dessen Interessen bzw. Absichten entsprechen muss.²⁸

Weiterhin stellt sich für die poetische Strategie des *Cupido* spätestens außerhalb der Kommunikation mit dem primären Adressaten Gregorius die Frage, inwieweit zeitgenössische Rezipienten auf eine bei diesem (hypothetisch angenommene) vorhandene Vertrautheit mit dem Gemälde im Speisesaal eines Zoilos zurückgreifen konnten. Tatsächlich mahnen bei genauerer Lektüre aber auch die Ausführungen des Dichters selbst vor einer Identifikation des Gedichtinhaltes mit der angesprochenen Wohndekoration der Trierer Bekanntschaft. Die einzige plausibel als direkte Bezugnahme auf ein Bildwerk verwertbare Bemerkung des Dichters findet sich in dem als deiktischer Marker fungierenden Demonstrativum in *fucata est pictura haec* (pr. 3),

²³ Siehe Rees (2011) bes. 143–145. Zum Konzept der *obedient* bzw. *disobedient ekphrasis* siehe die Ausführungen in Laird (1993) 19.

²⁴ Bartsch u. Elsner (2007).

²⁵ Fowler (1991). Vgl. Rees (2011) 149 Anm. 39, der auf Fowlers Aufsatz Bezugnimmt, um die nicht bildlich darstellbaren Details des Textes zu erklären.

²⁶ Webb (1999) u. (2009).

²⁷ Gindhart (2006) 231 mit Verweisen auf Szantyr (1970) 21 und die grundlegende Arbeit von Wandhoff (2003) zur Deskription im Mittelalter. Auch Shanzer (2010) spricht sich gegen eine reale Gemäldegrundlage aus.

²⁸ Baumann (2011) bes. 17–19. Zum *Cupido* in dieser Richtung Nugent (1990) 31 sowie Gauly (2019) 153.

welches das Thema jedoch eher in der beschriebenen Szene (*pr.* 3–4: *Cupidinem cruci affigunt mulieres amatrices*) verankert. Diese wird jedoch einerseits durch die Verbalhandlung *affigunt* dynamisiert und andererseits leitet sie direkt in den Kommentar des Dichters über, dass es sich um heroische, nicht um heutige Sünderinnen handele, von denen Vergil einen Teil in seinen Versen zu den *campi lugentes* aufgezählt habe (*pr.* 4–6).

Spätestens durch diesen Verweis auf Vergil ist der enge Referenzrahmen einer *pictura* für Ambivalenzen geöffnet; in der Tat lässt die semantische Uneindeutigkeit der folgenden Bemerkung Zweifel an einer sauberen Trennung medialer Teilaspekte aufkommen: *Hanc ego imaginem specie et argumento miratus sum* (*pr.* 7–8).²⁹ Der Begriff *haec imago*, der von der zuvor erwähnten *pictura* also durch die Erwähnung des vergilischen Prätextes getrennt worden ist, bezeichnet immerhin nicht nur eine bildliche Darstellung, sondern auch den immateriellen, geistigen Eindruck von einer Sache, der v. a. auch in einer zeitlichen Distanz vom eigentlichen Objekt der *imago* verstanden wird.³⁰ Diese Distanz zwischen dem zu einem unspezifizierten Zeitpunkt von Ausonius (und Gregorius) vollzogenen Rezeptionsakt vor dem Gemälde in Trier und der Kommunikationssituation des Widmungsbriefes wird dementsprechend vom Dichter auch zu Beginn der Widmung so markiert, wenn er Gregorius ganz selbstverständlich zwei getrennte Handlungen unterstellt: *vidisti utique et meministi* (*pr.* 1–2). So entsteht zwischen der damaligen Autopsie und der Lektüre des Gedichtes schon in der *praefatio* ein Raum, der zwar von der (virtuellen) *pictura* ausgeht, diese jedoch durch die Darstellungsabsichten des Produzenten sowie die dem Rezipienten bescheinigte und vorausgesetzte *memoria* weiter anreichert.³¹

Die beschriebene Thematisierung der Überlagerung von Bild und Dichtung wird darüber hinaus um eine Unterscheidung zwischen *species* und *argumentum* erweitert. Diese beiden Begriffe werden von den Kommentatoren zwar als keines Lemmas würdig erachtet,³² treffen jedoch auf gleich zwei Ebenen eine für das Verständnis des Textes relevante Unterscheidung: Zum einen trennen sie die formale und die inhaltliche Ebene des von B. Gauly als Palimpsest charakterisierten³³ Werkes, lenken also den Blick sowohl auf das Sujet des Gedichtes als auch auf dessen (Neu-)Gestaltung durch den Dichter, zum anderen betonen sie die Diskrepanz zwischen der Erfahrung eines Objektes (*species*) und deren inhaltlicher Substanz (*argumentum*)³⁴. Ist damit

²⁹ Gauly (2019) 153.

³⁰ *ThLL* s.v. II A 1

³¹ Zur Rolle der *reader-response* im *Cupido* sehr cursorisch Nugent (1990) bes. 42. Die Rolle der Erinnerung als Zwischeninstanz für Ausonius betont Rücker (2012) 90.

³² Weder Green (1991) 528 noch Franzoi (2002) 43 noch Dräger (2011) 469 äußern sich zu diesem Teil der *praefatio*.

³³ Gauly (2019) 144.

³⁴ *Species* wird von Ausonius in mehreren weiteren Kontexten in dieser Bedeutung verwendet, denen mit der vorliegenden Stelle zum einen das Thema eines (täuschenden) Anscheines, zum anderen der Referenzraum Deskription gemein ist. Während eine Belegstelle (Auson. *Mos.* 18–19: *In speciem quin me patriae cultumque nitentis / Burdigalae blando pepulerunt omnia visu*) in hyperbolisch-patriotischer

von Ausonius ein Spannungsfeld zwischen Erfahrung und Erinnerung, zwischen Dichter und Rezipient, zwischen literarischer Tradition und dem eigenen Beitrag zu dieser eröffnet, wird dieses durch die ästhetischen Kategorien des *mirari* und *stupere*³⁵ noch zusätzlich aufgeladen (*pr.* 6: *miratus sum*; *pr.* 7: *mirandi stuporem*). Beide Begriffe markieren eine Rezeption, in der der Rezipient sensorisch stark involviert ist, gleichzeitig betonen sie auf hermeneutischer Seite eine Haltung, die weniger analytisch zu sein scheint.

Tatsächlich fungieren beide Begriffe in einer weiteren, bisher in der Befassung mit dem *Cupido* nicht betrachteten intermedialen Inszenierung eines komplexen literarischen Raumes, nämlich in der bekannten Passage aus Buch I der *Aeneis*,³⁶ in dessen Rahmen Vergil die Interaktion der textimmanenten Betrachterfigur Aeneas mit der bildlichen Darstellung der Geschehnisse vor und in Troja auf dem Iunotempel in Karthago inszeniert (*Aen.* 1,494–495: *Haec dum Dardanio Aeneae miranda uidentur, / dum stupet obtutuque haeret defixus in uno*).³⁷ Dort beschreibt Vergil die emotionale und stark subjektiv geprägte Wahrnehmung des auf den Tempelgemälden Dargestellten und problematisiert dabei ebenso die Diskrepanz zwischen *species* und *argumentum*. Er erreicht sie über die Diskrepanz zwischen der Fokalisation der Deskription durch Aeneas,³⁸ die er schon zu Beginn der Passage als notwendiges Ergebnis der Rezeption einer *pictura inanis* vorbereitet (*Aen.* 1,464: [...] *animum pictura pascit inani*), also eines Bildes, das „leer“ ist und so Raum für eine interpretierende Wahrnehmung bietet,³⁹ und daneben derjenigen des Rezipienten, welcher sich der problematischen Interpretation der virtuellen Bilder durch Aeneas durch die Kommentare des Erzählers bewusst ist. Dieses deskriptive *caveat* zur Natur des dichterisch bzw. künstlerisch Geschaffenen ist jedoch nur ein Teilaspekt der Phänomene, welche die Vergilpassage mit dem *Cupido* verbinden. Gleichzeitig ist sie ein Ort der Beschäftigung Vergils mit seinen eigenen (v. a. homerischen) Prätexten, die vom Rezipienten in den diversen Schichten von virtuellem Bild, Fokalisation der Betrachterfigur und Leserlenkung durch den Dichter zu finden sind.

Manier die Wirkung des Moselufers auf den Dichter derjenigen der Wirkung der Heimat auf ihn annähert (die selbstverständlich nicht erreicht werden kann) und dabei in einer sensorisch dichten Junktur (*pepulerunt...visu*) inszeniert, findet sich eine zweite innerhalb der „ekphrastischen“ Epigrammserie zu Myrons Kühen (Auson. *Epigr.* 69: *Quid me, taure, paras specie deceptus inire? / Non sum ego Minoae machina Pasiphaae*), wo die Verwendung insofern besonders pointiert ist, als hier eine doppelte Täuschung vorliegt: Der angesprochene Stier ist von der *species* einer anderen, nicht dädalischen *species* getäuscht. Schließlich findet sich das Motiv der Täuschung auch im weiteren Verlauf des *Cupido* (Auson. *Cup.* 75: *ignoscentum specie*).

³⁵ Zu diesen ästhetischen Kategorien in der Spätantike vgl. Hardie (2019) 163–187.

³⁶ Verg. *Aen.* 1,441–497.

³⁷ Lucifora (1979) 265 bietet *loci similes* bei Apul. *Met.* 4,32,5 u. 9,34,2.

³⁸ Barchiesi (1997) 275. Vgl. Wandhoff (2003) 273–274. Zur Rolle der Fokalisation in dieser Passage grundlegend Dubois (1982) 32. Die grundsätzliche Rolle der Deskription an dieser Stelle analysiert Wulfram (2009).

³⁹ Porter (2004) 143.

Wie im Falle des *Cupido* und seiner katalogartigen Präsentation der Gruppe der Heroinnen, deren Darstellung und Zusammensetzung stark von vergilischen und ovidischen Intertexten geprägt ist,⁴⁰ bietet auch die Deskription des Iunotempels eine Aneinanderreihung von mythischen Figuren bzw. mit solchen Figuren angefüllter Szenen (*Aen.* 1,456: *uidet Iliacas ex ordine pugnas*); dazu gehören die Dolonie (V. 469–473), der drastisch dargestellte Tod des Troilus (V. 474–478), die Peplophorie (V. 479–482) sowie die Schleifung und Lösung Hektors (V. 483–487). Gemein ist all diesen Bildern, dass sie – über Aeneas fokalisiert – die Tragik der jeweiligen Situation betonen und gleichsam sehr eindruckliche Wahrnehmungen für den Rezipienten erzeugen. Beispielhaft mag hier kurz der Tod des Troilus⁴¹ betrachtet werden:

parte alia fugiens amissis Troilus armis,
infelix puer atque impar congressus Achilli, 475
fertur equis curruque haeret resupinus inani,
lora tenens tamen; huic ceruixque comaeque trahuntur
*per terram, et uersa pulvis inscribitur hasta.*⁴²

An anderer Stelle wird der flüchtende Troilos, die Waffen verloren, ein Knabe ohne Glück und dem Achill als ungleicher Kontrahent begegnend, 475 von Pferden davongerissen und hängt rücklings im führerlosen Wagen, sich dennoch an die Zügel klammernd. Ihm werden Nacken und Haar über die Erde gezerrt, der Dreck von der gedrehten Lanzenspitze beschrieben.

Das neue Motiv, welches durch den deskriptiven Marker *parte alia*⁴³ lose auf dem virtuellen Tempelgelände verortet⁴⁴ wird, konzentriert sich auf den machtlosen Status des trojanischen Prinzen, der als waffenlos und auf der Flucht charakterisiert wird.⁴⁵ Er wird über die Fokalisation des Aeneas als glück- und chancenlos (V. 475: *infelix puer atque impar*) präsentiert. Dieser Gedanke wird in der weiteren Ausführung der Deskription insofern eindrucklich betont, als die folgenden Verse einerseits v. a. mit der

⁴⁰ Lucifora (1979); Vannucci (1989); Santini (2002); Mondin (2005).

⁴¹ Troilos spielt in den homerischen Epen bis auf eine Erwähnung durch seinen Vater Priamos (*Hom. Il.* 24,257) keine Rolle. Die Vorlage Vergils ist unklar, die Stelle zeigt aber, dass die Episode den literarischen Horizont der Passage ähnlich anreichert. Servius bemerkt *ad loc.*: *Troili amore Achillem ductum palumbes ei quibus ille delectabatur obiecis: quas cum vellet tenere, captus ab Achille in eius amplexibus periiit. Sed hoc quasi indignum emp carmine mutavit poeta.*

⁴² Verg. *Aen.* 1,474–478.

⁴³ Bei *parte alia* handelt es sich um einen in der Folge Vergils in der kaiserzeitlichen Epik beliebten deskriptiven Marker. Vergil bietet ihn neben der vorliegenden Stelle auch in der Deskription der sizilischen Götterwerkstatt (*Aen.* 8,433), der Schildbeschreibung (*Aen.* 8,682), Statius bei der Beschreibung der *pompa* anlässlich der Leichenspiele für Opheltes (*Theb.* 6,283) und Valerius Flaccus in der Deskription der Argo (Val. Flacc. 1,140). Silius setzt ihn in der Deskription des Panzers, der Hannibal von den Capuanern geschenkt wird (*Sil.* 2,426) sowie der Deskription der Unterwelt in Hannibals Katabasis (*Sil.* 13,566) ein.

⁴⁴ So auch Servius *ad loc.*: *‘parte alia’ scilicet templi.*

⁴⁵ Dabei bildet das Hyperbaton *amissis Troilos armis* das rechts und links Liegenlassen seiner Bewaffnung im Vers ab.

Evozierung haptischer Wahrnehmungen operieren (*ferri, haerere, tenere, trahi*), andererseits Troilos bzw. dessen Körperteile fast durchgängig Objekte dieser Handlungen sind.

Die Motive des Unglücks und der körperlichen Verletzung ziehen sich auch durch die Beschreibungen der anderen Bilder,⁴⁶ sodass auch aus diesem Grund eine Bezugnahme des Ausonius auf die vergilische Deskription naheliegt. Dabei ist besonders das permanente Bild des sterbenden Troilos, d. h. eine Verstetigung eines eigentlich flüchtigen Momentes, ein Konnex zum Sujet des Heroinkatalogs im *Cupido*, der sie ihren Tod in der Unterwelt fortwährend erleben lässt. Unterstützt wird diese Annahme durch die Anwesenheit des Troilos in einem anderen Werk des Ausonius, nämlich in den *Epitaphia*, welche fiktive Grabepigramme von Heroen bieten, die im Umfeld des Trojanischen Krieges ihr Ende gefunden haben:

*Hectore prostrato nec dis nec viribus aequis
Congressus saevo Troilus Aeacidae,
raptatus bigis fratris coniungor honori,
cuius ob exemplum nec mihi poena gravis.*⁴⁷

Nach Hektors Tod bin ich, Troilus, mit ungleicher göttlicher Unterstützung und ungleichen Kräften dem wütenden Aiakiden entgegengetreten: verbunden bin ich so der Ehre des mit dem Wagen dahingerafften Bruders, dank dessen Beispiel die Strafe der Schleifung auch mir keine schwere ist.

Das Epigramm beinhaltet eine Vielzahl von Vergiliziten,⁴⁸ steht der oben besprochene Stelle jedoch zusätzlich in besonderer Weise nahe. Zum einen fallen die von beiden Texten geteilten Motive der Ungleichheit des Kampfes⁴⁹ und der Schleifung durch einen Wagen⁵⁰ auf, weiterhin bietet sich mit *congressus...Aeacidae* auch auf verbaler Ebene eine prominente Kontamination des vergilischen *congressus Achilli*, die eine Verarbeitung der Tempeldeskription im Epigramm zeigt und damit nicht nur die bei einem *professor* erwartbare Vertrautheit mit Vergil, sondern auch die aktive Befassung des Ausonius mit diesem Prätext nachweist. Damit zeigt sich der Widmungsbrief als vielschichtig mit vergilischen Intertexten und poetologischen Diskursen aufgeladen.

⁴⁶ Etwa *Aen.* 1,480 zu den Troerinnen: *tristes et tunsae pectora palmis*, 1,487 zu der bemitleidenswerten Darstellung des Priamos: *tendentemque manus Priamum...inermis*.

⁴⁷ Auson. *epit.* 18.

⁴⁸ Green (1991) 372.

⁴⁹ Diese wird von R. P. H. Green als alleinig aus *Aen.* 5,809 (*Pelidae tunc ego forti congressum Aenean nec dis nec viribus aequis nube cava rapui*) gespeist erklärt. Ich halte jedoch eine Überlagerung der Motive für wahrscheinlicher, zumal Troilos und das Verhältnis zu seinem Bruder bzw. der Vergleich der beiden Tode Hauptgedanke des Epigramms sind und es so den Rezipienten in beide Richtungen aktivieren muss.

⁵⁰ Verg. *Aen.* 2,272 (*raptatus bigis ut quondam*).

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass Ausonius den Widmungsbrief des *Cupido* in äußerst elaborierter Weise dazu nutzt, dem Rezipienten die Vielschichtigkeit seiner *ineptia poetandi* zu präsentieren. Dabei nutzt er einerseits mit dem Verweis auf die als Referenzrahmen dienende Passage im sechsten Buch der *Aeneis* das Mittel der expliziten Markierung seiner Prätexte, um das Grundmotiv seines Gedichtes zu präsentieren. Andererseits reichert er dieses durch die Einführung sowohl von Ambiguitäten in Gestalt einer Überlagerung von vergilischer Tradition und virtuellem Gemälde als auch der markanten Ansprache spezifischer ästhetischer Kategorien an. Diese Kategorien der Verwunderung und des Staunens wendet Ausonius in der Kommentierung der eigenen Produktion von Dichtung an. Damit bereitet Ausonius den Rezipienten auf die Lektüre eines Gedichtes vor, das in der Diskursivierung der literarischen Tradition einerseits und der Ehrfahrbarkeit ebendieser andererseits ein komplexes Zusammenspiel zwischen *species* und *argumentum* bietet.

4.2 Deskription im *Cupido cruciatus*

Die so bereits in der *praefatio* sowohl implizit als auch explizit markierte Auseinandersetzung mit der *Aeneis* wird gleich zu Beginn des hexametrischen Teils des *Cupido* bestätigt:

*Aeris in campis, memorat quos musa Maronis,
myrteus amentes ubi lucus opacat amantes,
orgia ducebant heroides et sua quaeque,
ut quondam occiderant, leti argumenta gerebant,
errantes silva in magna et sub luce maligna* 5
*inter harundineasque comas gravidumque papaver
et tacitos sine labe lacus, sine murmure rivos.*⁵¹

In ätherischen Gefilden, die erinnert die Muse des Maro,
wo ein Myrtenhain die außer sich Liebenden beschattet,
führten Heroinnen ihre Reigen auf und eine jede
trug bei sich die Instrumente ihres Todes, so wie sie einst gestorben,
herumirrend in einem großen Wald und unter boshafem Licht, 5
zwischen Schilfstauden und schwerem Mohn
und stummen Seen ohne Fluss, Strömen ohne Rauschen.

Der erste Vers des Gedichtes aktualisiert in besonderer Weise die topische Einleitung epischer *descriptiones*, da er neben der für in epischer Tradition stehende ἔκφρασις τόπων üblichen Lokalisierung des zu beschreibenden Ortes zu Beginn derselben die übliche Strategie der Wahrnehmungserzeugung modifiziert. Dies geschieht, indem der Vers in einem ersten Schritt in der ersten Vershälfte mit *aeris in campis* exponiert

51 Auson. *Cup.* 1–7.

einen vergilischen Intertext bietet,⁵² dann jedoch noch einmal explizit die Abhängigkeit von Vergil markiert, indem er den Musenanruf der *Aeneis* metapoetisch auf zweiter Stufe fruchtbar macht (*memorat quos musa Maronis*).⁵³ Dass an dieser Stelle nicht nur der Einfluss der *Aeneis* auf den Dichter, sondern auch auf den Rezipienten des *Cupido* thematisiert wird, zeigt das Prädikat des Relativsatzes *memorat*, welches durch seine aktivische und präsentische Form sowohl die Abhängigkeit der Darstellung des Dichters als auch diejenige des Rezipienten von Vergils Unterweltdarstellung und deren Relevanz für den literarischen Raum markiert – die Muse Vergils ist es, die als Inspirationsinstanz die Welt des Gedichtes nicht nur für den Dichter, sondern auch für den Adressaten erzeugt. Dabei nimmt die Erinnerung (*memoria*), wie bereits im Widmungsbrief, eine besondere Rolle ein und betont so die Unterscheidung zwischen Eindruck und Erinnerung.

Diese rezeptionsführende Rahmung wird im weiteren Verlauf der Deskription der Unterwelt affirmiert, indem Ausonius ein dichtes Netz von epischen Intertexten anlegt,⁵⁴ das genutzt wird, um die virtuelle Topographie zu entwerfen. Die Gegend der „ätherischen Gefilde“ wird um einen Myrtenhain ergänzt, dessen verdunkelnde Wirkung (*V. myrteus...ubi lucus opacat*) betont wird. Der Wald wird daraufhin mit einem Vergilzitat als Handlungsraum der Heroinnen wiederaufgenommen (*errantes silva in magna*),⁵⁵ wobei mit einem weiteren Zitat die Lichtverhältnisse beschrieben werden (*sub luce maligna*),⁵⁶ welche die beschattende Wirkung des Hains mit einer bedrohlichen Stimmung anreichert. Die bewaldete Landschaft wird in der Folge um weitere Details der Flora in Gestalt von Schilf und Mohn ergänzt, zwischen denen (*inter*) die Heroinnen agieren. Diese Akteure der Unterweltslandschaft schließlich werden mit durch die Tempuswahl statisch anmutenden Handlungen bedacht (*ducebant, gerebant, errantes*), sodass der Eindruck eines unveränderlichen und zeitlosen Handlungsraumes erzeugt wird, der durch die Intertexte zu Vergil in dieser Verfassung gleichwohl fixiert erscheint.

Ein weiterer topographischer Aspekt der Unterweltslandschaft wird mit den dortigen Gewässern angesprochen, die der bei der Beschreibung der Handlungen der Heroinnen bemerkten Entzeitlichung insofern zuarbeitet, als den Seen und Flüssen übliche, zuweilen auch für die Unterwelt gültige⁵⁷ Eigenschaften abgesprochen wer-

⁵² Verg. *Aen.* 6,887.

⁵³ Verg. *Aen.* 1,8.

⁵⁴ Dieses Vorgehen hat Green (1991) 527 folgendermaßen charakterisiert: „here if anywhere outside the *Cento Nuptialis* one may see the technique of the centonist, but as usual Ausonius imitates thoughtfully.“ Zu den Intertexten im *Cupido* grundlegend Lucifora (1979).

⁵⁵ Verg. *Aen.* 6,451 zu Dido in der Unterwelt.

⁵⁶ Verg. *Aen.* 6,270.

⁵⁷ Dräger (2011) 472 mit Verweis auf Verg. *Aen.* 6,327 (*rauca fluenta*). Green (1991) 528 führt als weiteres Beispiel für eine stille Unterwelt die Junktur in Ov. *Met.* 4,433 (*per muta silentia*) an.

den, indem in einem sensorisch dichten Vers Bewegung und Geräusche negiert werden (V. 7: *tacitos sine labe lacus, sine murmure rivos*)⁵⁸.

Dabei ergibt sich die paradoxe Situation, dass gerade durch die Negierung typischer Qualitäten der Gewässer eine sensorische Wahrnehmung dieses Fehlens erzeugt wird. Diese Wirkung wird nicht zuletzt durch den Versbau verstärkt, der durch Asonanzen (*labe lacus*)⁵⁹ und Lautmalerei (*murmur*)⁶⁰ übliche akustische Phänomene nachahmt. Weiterhin bildet das Hyperbaton *tacitos sine labe lacus* als Räumlichkeit nachahmendes Mittel der Deskription das Becken der Seen ab, in dessen Mitte sich eben kein Fließen (*labes*)⁶¹ ergibt. Das parallel konstruierte Asyndeton *sine...sine* arbeitet diese Raumerzeugung auch ohne deiktische Marker weiter aus, indem es die Seen und Flüsse im virtuellen Raum lose „verteilt“.

Die so entworfenen Gewässer werden, den Maßgaben der antiken Rhetorikhandbücher folgend, in einer perspektivischen Annäherung als von besonderen Gewächsen umsäumt beschrieben, die als ovidischer⁶² Beitrag zur Topographie aus verwandelten Königen und Knaben bestehen:

*Quorum per ripas nebuloso lumine marcent
fleti, olim regum et puerorum nomina, flores:
mirator Narcissus et Oebalides Hyacinthus
et Crocus auricomans et murice pictus Adonis
et tragico scriptus gemitu Salaminus Aeas;*⁶³

Entlang deren Ufern in diesigem Lichte verwelken
beweinte Blüten, Namen einstiger Könige und Knaben:
Der Bewunderer Narziss und der Oebalide Hyazinth,
der goldschöpfige Krokus und der mit Purpur bemalte Adonis
und Ajax von Salamis, beschrieben durch tragisches Stöhnen.

Indem Ausonius das Motiv des Zwielfichtes in *nebuloso lumine* wiederaufnimmt, bietet er einen Katalog bekannter Blumen, die den Umständen entsprechend als welkend (*marcent*) beschrieben werden. Obgleich alle Blumenarten durch die menschlichen Vorgänger vertreten werden und sich damit der Fokus der Darstellung von der eher impliziten Beschreibung der Topographie hin zu einem antiquarisch geprägten Mythenkatalog in *nuce* ändert, bietet sich eine besonders starke Unterbrechung der Wahrnehmungserzeugung in der Beschreibung der Anemone und der Hyazinthe. Ausonius markiert bei diesen in besonderer Weise die Abhängigkeit von Ovid, indem er Begriffe aus dem semantischen Feld Literatur und Kunst einsetzt. Adonis bzw. die

⁵⁸ Green (1991) 528 und Dräger (2011) 472 führen dafür dramaturgische Gründe, nämlich die Vorbereitung des Auftauchens Cupidos, an.

⁵⁹ Gindhart (2006) 225.

⁶⁰ Franzoi (2002) 54.

⁶¹ Gegen die Bedeutung *labes* = *lapsus* Franzoi (2002) 54.

⁶² Gindhart (2006) 225.

⁶³ Auson. *Cup.* 8–12.

Anemone ist nicht etwa durch Blut gefärbt, sondern durch den Einsatz des *murex* „bemalt“ (*pictus*), während Ajax bzw. seine Blumengestalt mit dem durch Ovid bekannten tragischen Klageruf⁶⁴ beschrieben ist (*tragico scriptus gemitu*).⁶⁵

Durch die Ballung der eingesetzten metapoetisch deutbaren Metaphern erzeugt Ausonius so gewissermaßen eine Scharnierstelle zwischen den sich überlagernden Ebenen von Hypotext(en), virtuellem Gemälde und seiner eigenen dichterischen Rolle in der Erzeugung der Unterwelt. In diesem Sinne muss die von L. Vannucci postulierte Abwesenheit deskriptiver Marker⁶⁶ zumindest teilweise infrage gestellt werden: Es fehlt zwar an deiktischen Markern, der Status des Dargestellten als von der Dichtung erzeugt wird jedoch besonders an dieser Stelle des Blumenkatalogs überaus deutlich markiert.

Mit dieser prägnanten Thematisierung des komplexen textuellen und medialen Status des *Cupido* beendet Ausonius die *ἔκφρασις τόπου* der Unterwelt, zu deren spezifischen Eigenschaften neben der intertextuellen Anreicherung das völlige Fehlen des narrativen Mikromodus gehört.

Auch im weiteren Verlauf des Gedichtes ist diese von jeglicher zeitlichen Sequenzierung abgekoppelte Ereignislosigkeit ein zentrales Mittel der Darstellung, wie sich in den folgenden, den Katalog der *heroides* einleitenden Versen zeigt:

*omnia quae lacrimis et amoribus anxia maestis
exercent memores obita iam morte dolores:
rursus in amissum revocant heroidas aevum.*⁶⁷

Alles, was durch Tränen und unglückliche Liebe peinigt,
erneuert die auch nach dem Tod noch bekannten Schmerzen
und versetzt die Heroinnen zurück in die verlorene Zeit.

Erneut sind ausschließlich präsentische und durative Verbalhandlungen zu finden, welche die Gleichförmigkeit der Zustände in der Unterweltsbeschreibung weiterführen. Die Heroinnen sind auch nach ihrem Tod (*obita iam morte*) dauerhaft mit ihrem Liebesleid beschäftigt, das sie fest im Griff hat.⁶⁸ In der Tat betont Ausonius die aktive Kraft der *omnia anxia*, welche die Heroinnen in der Zeit festhalten, indem diese die Heroinnen in eine bereits vergangene Situation zurückversetzen (*revocant*). Diese Situationen werden in der Folge von Ausonius ohne Verortung innerhalb des virtuellen Raumes präsentiert und sind ebenso wenig durch syntaktische Mittel in ein organi-

⁶⁴ Franzoi (2002) 58–59.

⁶⁵ Siehe dazu auch Rees (2011) 142, der hervorhebt, dass die Beschreibung sich durch den Wechsel von vergilischen Rahmen zu einem ovidischen Schwerpunkt in die Richtung der *disobedient ekphrasis* verlagert. Zum komplexen Status der Beschreibung ebenso Pégolo (2015).

⁶⁶ Vannucci (1989).

⁶⁷ Auson. *Cup.* 13–15. Ich weiche in meiner Lesart von R. Greens Text an dieser Stelle insofern ab, als ich mit Franzoi (2002) 62 und Dräger (2011) 474 *omnia* als Subjekt auffasse und daher den Austausch der Verse 14 und 15 untereinander für nicht notwendig halte.

⁶⁸ Zum Frauenkatalog und der Darstellung der Heroinnen siehe Pégolo (2013).

sches Gefüge gebracht. Vielmehr sind die Heroinnen in ihrer jeweiligen Situation fortwährend isoliert. Dieser Effekt, der, wie beobachtet, auch für den zuvor analysierten Handlungsraum gilt, wird durch die Auswahl der nicht untereinander verbundenen Prädikate erzeugt. Es handelt sich bei diesen um Verben, die in ihrem Aspekt durchweg durativ sind: *Semele...deflet...maeret...Caenis...Procris...siccat...diliget...fert...Sestiaca...puella...minatur...[Sappho]...Eryphile...recusat...Pasiphae...sequitur...fert...Ariadne...respicit...Phaedra...*

haec...gerit...pudet hanc...queritur...Laodamia...errat...Luna. Geschaffen wird so eine lange Reihe von isolierten „Bildern“ von jeweils 2–3 Versen, sodass es wenig verwundert, dass die Forschung hier eine Wiedergabe einzelner Bildinhalte bzw. Szenen in einem größeren Bildzusammenhang sehen wollte.⁶⁹

Eine für den medialen Status der „Bilder“ relevante und vorranging aus Interesse am „Gemälde“ motiviert⁷⁰ diskutierte⁷¹ Schlüsselstelle ist die inmitten des Kataloges positionierte Unterbrechung desselben durch den Dichter:

*Tota quoque aerae Minoia fabula Cretae
picturarum instar tenui sub imagine vibrat.*⁷²

Auch die gesamte minoische Geschichte des aërischen Kreta setzt sich als Abbild der Malerei in feinem Bild in Bewegung.

N. G. Davis hat zur Stelle bemerkt, dass es sich bei diesem Verspaar um einen besonderen Kunstgriff handle, und charakterisiert den Inhalt als eine Deskription innerhalb einer Deskription, deren Gleichnis einen Effekt der Redundanz erzeuge.⁷³ Dies ist insofern korrekt, als das Gedicht mit der Sistierung des Kataloges gleichsam eine weiter gefasste Perspektive als die beobachtete vorherrschende Beschäftigung mit Einzelmotiven bietet. Mit der Ankündigung eines zweiten, in den Heroinnenkatalog eingebetteten und thematisch homogenen (V. 29: *Minoia fabula*) Kataloges erzeugt Ausonius den Eindruck eines größeren Bildprogrammes, das als solches auch explizit markiert wird (*picturarum, imagine*). Gleichzeitig verursacht diese Änderung der Perspektive, die durch das prägnant an den Versanfang gesetzte und so den Wechsel von der Beschreibung einzelner Situationen zu einer panoptischen Einlage einführende *tota* von den vorangehenden Versen abgesetzt wird, eine Unterbrechung der Deskription und wechselt in die Metadeskription. Hier wird an einer zweiten Stelle

⁶⁹ So bemerkt etwa Green (1991) 529 beispielhaft für die bereits oben als methodisch schwierig erwiesene Idee, dem Gedicht das zwingend als Vorbild für dasselbe angenommene Gemälde zu entlocken, zur Beschreibung der Hero (Auson. *Cup.* 22–23: *Fert fumida testae / lumina Sestiaca praeceps de turre puella.*) „The tower was presumably in the background, and *praeceps* (cf. Verg. *E.* 8.59) is the poet's addition.“

⁷⁰ Vgl. Dräger (2011) 478: „Die Realität scheint bei diesem Vergleich vergessen, denn es handelt sich ja um ein Gemälde.“

⁷¹ Green (1991) 530; Franzoi (2002) 76; Dräger (2011) 478–479.

⁷² Auson. *Cup.* 28–29.

⁷³ Davis (1994) 8; Rees (2011) 142.

nach der oben bereits analysierten metapoetisch relevanten medialen Scharnierstelle im Blumenkatalog mit *pictus* und *scriptus* eine weitere solche erzeugt, um Ausonius' Poetologie Raum zu geben. Besonderen Impetus erhalten diese Ausführungen durch den aus deskriptiver Warte paradoxen Ausdruck *picturarum instar*,⁷⁴ der prädikativ zur *Minoia fabula* gestellt ist und das übliche Verhältnis von Gegenstand und dessen bildlicher Wiedergabe verkehrt; nicht die Bilder sind es, die sich wie ihr Gegenstand verhalten, sondern die Gegenstände verhalten sich wie ihre Abbilder, nämlich als „Abbild der Malerei“. Damit rückt die Rolle des Ausonius in der Schaffung der Gegenstände sowie ihrer Abbilder in den Fokus.

Der kretische Sagenkreis um Pasiphaë und ihre Töchter sowie deren von wider-natürlichen bzw. gesellschaftlich tabuisierten Leidenschaften geprägte Liebesleben ist, wie N. G. Davis betont,⁷⁵ ein idealer Gegenstand für eine solche Reflexion der eigenen Poetik, da Ausonius mit der *Minoia fabula* just den Gegenstand wählt, der bei Vergil von der prototypischen Künstlerfigur auf den Tempel des Apollo in Cumae gebannt worden ist (Verg. *Aen.* 6,14–33). Diese Darstellungen auf dem Tempel, deren Kontext bezeichnenderweise zu Beginn der Deskription in den *Minoia regna* (V. 14) verortet wird, sind schon von Vergil als Folie für die eigene dichterische Inszenierung genutzt worden. Dieser unterbricht die Rezeption des Tempels durch Aeneas und dessen Gefährten – letztendlich eine metadeskriptiv inszenierte und durch die Fokalisation der textimmanenten Betrachter in die Handlung integrierte *recusatio* anderswo verhandelter Stoffe⁷⁶ – durch eine verbale Scharnierstelle:

[...]quin protinus omnia
perlegerent oculis, ni iam praemissus Achates
adforet atque una Phoebi Triviaeque sacerdos, 35
Deiphobe Glauci, fatur quae talia regi:
non hoc ista sibi tempus spectacula poscit [...]

Sie hätten all dies weiter genau
mit ihren Augen betrachtet, wenn nicht der vorausgeschickte Achates
schon mit der Priesterin des Phoebus und der Hekate angekommen wäre, 35
Deiphobe, Tochter des Glaukos, die dem König solches eröffnete:
Es ist nicht die jetzige Zeit, die eine solche Schau für sich fordert...

⁷⁴ Diese vermeintliche Paradoxie hat den Editor Barth zur Konjekturen *picturatum* veranlasst, um sie auszuräumen. Green (1991) 530, der an der Gemäldevorlage festhält, hält sie zumindest für möglich. Vgl. Franzoi (2002) 76.

⁷⁵ Davis (1994) 170.

⁷⁶ Eine Diskussion der Deskription des dädalischen Tempels bietet Casali (1995), wobei die Deutung derselben als von Aeneas wegen inhaltlicher Parallelen (das Zurücklassen einer Geliebten im Falle Ariadnes) abgebrochen nicht gänzlich plausibel ist, da es die Priesterin ist, welche die Deskription mit ihren Worten unterbricht.

Das so erzeugte Ende der Tempelbeschreibung bietet einerseits mit *perlegerent* (V. 34) einen Begriff, der, aus der Lektüre von Schrift entlehnt, den Rezeptionsakt der bildlichen Darstellungen metaphorisch mit der Lektüre Vergils überblendet.⁷⁷ Diese Überblendung wird weiterhin durch das metaleptisch anmutende Eingreifen der Priesterin noch verstärkt, die nicht nur für die Trojaner, sondern auch für die Rezipienten der Aeneis die „Lektüre“ der Tempelbilder unterbricht. Daher scheint in diesem Falle ein Charakter der Erzählung dem Dichter den weiteren Verlauf der Narrativisierung der Handlung vorzugeben, um die Sistierung des narrativen Modus zu beenden und das nächste Ziel, nämlich die Unterwelt, zu erreichen.

Mit dieser vergilischen Aufladung der *Minoia fabula* im Hintergrund ist daher eine deutliche Markierung des poetologischen Diskurses für den Rezipienten festzuhalten.⁷⁸ Diese stark poetologische Dimension der im Cupido inszenierten und instrumentalisierten *Minoia fabula* steht dabei in der Tradition v. a. von Catulls *carmen* 64, das neben der offensichtlichen thematischen Gemeinsamkeit der Verarbeitung des Sagenkreises um Minos auch strukturelle, technische und motivische Aspekte aufweist, die hier kurz besprochen sein mögen. A. Laird hat in seinem Aufsatz „Sounding Out Ecphrasis“ dargelegt, dass *carmen* 64 in Absetzung von bisherigen *descriptions* innovative Wege geht, da es diese zu einem wesentlichen Teil der Narration mache.⁷⁹ Weiterhin bescheinigt er dem Gedicht die Absicht, die Ebenen von Bild und Text verschwimmen zu lassen, sodass es letztlich nicht zu entscheiden sei, ob nicht das gesamte Gedicht die Beschreibung eines Bildwerkes sei.⁸⁰ Als herausragende Eigenschaft stellt Laird weiterhin die über eine rein visuelle Wahrnehmung weit hinausgehende, multisensorisch ausgerichtete Deskriptionstechnik heraus.⁸¹ Einer der Kristallisationspunkte dieser Ästhetik ist dabei die Deskription der (zuvor als in ein kostbares Gewebe gestrickt markierten) Ariadne:

*quem procul ex alga maestis Minois ocellis,
saxea ut effigies bacchantis, prospicit, eheu,
prospicit et magnis curarum fluctuat undis*⁸²

Diesen betrachtete durch das Seegras mit traurigen Augen die Minoerin,
wie ein steinernes Bildnis einer rasenden Mänade, ihn betrachtet sie,
ein trauriges Bild!, und schäumte über vor der Liebe großen Sorgen.

⁷⁷ Vgl. *ThLL* s. v. II a.

⁷⁸ Garambois-Vasquez (2019) 4.

⁷⁹ Laird (1993) 29.

⁸⁰ Laird (1993) 30: „But Catullus, in eschewing the typical registers of literary ecphrasis, reveals the arbitrariness of those registers. And that raises an important question: How can we be sure that the outer sections of the poem (1.49, 266–408) which recount the marriage of Peleus and Thetis are not describing an artwork as well? No other ancient poem containing an ecphrasis presents this problem quite so acutely.“ Tatsächlich scheint erst der *Cupido* eine solche Komplexität aufzuweisen.

⁸¹ Laird (1993) 21.

⁸² Cat. 64,60–62.

Der Vergleich der Ariadne mit einer *saxea effigies* steht nicht nur in krassem Widerspruch zu der dynamisierten Darstellung der auf dem Gewebe dargestellten Ereignisse, sondern dient *qua* Widerspruch als Signal für den Rezipienten, die Qualitäten von *carmen* 64 zu reflektieren. Dabei zeigt sich, dass der Dichter hier seine eigene Darstellungskunst durch deren Markierung als Kunstwerk hervorhebt und so, folgt man A. Lairds Interpretation, der äußersten Ebene, nämlich der Rahmenerzählung, eine ebensolche Qualität zuweist.

In diesem Lichte erscheint auch die Wendung *tenui sub imagine vibrat* (V. 29) bemerkenswert. Während die *tenuis imago* v. a. auf die flüchtige Materialität⁸³ der Heroinnen in der Unterwelt abhebt, denen nach dem Tod nur eine körperlose Existenz zugeeignet wird, ist der Einsatz von *vibrare* an dieser Stelle für die poetologische Aussage von großer Relevanz. Es findet seinen Einsatz oftmals in epischen Gleichnissen, wo es stets das optisch wahrnehmbare und dynamisierte Abbild einer Sache bezeichnet, dessen Dynamisierung zumeist durch eine Bewegung des medialen Trägers dieses Abbildes zustande kommt.⁸⁴ Da Ausonius, wie zuvor dargelegt, in der Metadeskription in V. 28–29 v. a. die eigene Dichtung thematisiert und das Kausalverhältnis von Gegenstand und Abbild bzw. Bild und Text umkehrt, muss das Prädikat *vibrat* ebenso als Spezifikum der Qualitäten der Dichtung des Ausonius gelten. In der Tat trifft das Verb *vibrare* die Darstellungsstrategie des Heroinnenkatalogs sehr gut. Bezeichnet es nämlich grundsätzlich eine schwingende Bewegung, d. h. eine solche, bei der sich das in Bewegung gebrachte Objekt zwischen zwei Punkten bewegt, steht es im *Cupido* für die sich immer wieder neu ereignenden Trauerhandlungen der einzelnen Frauen. Während das (virtuelle) Gemälde diese selbstverständlich nur statisch abbilden kann, bringt Ausonius die Situationen in Bewegung, bringt das Bild also „zum Schwingen“. Damit zeigt sich als prominente Strategie im *Cupido cruciatus* erneut die textuelle Oszillation, die bereits bei Claudian (Kapitel 2) und bei Prudenz (Kapitel 3) beobachtet werden konnte. Die Nutzung des Verbs *vibrare* zur Beschreibung der Verstorbenen deutet dabei auf eine Vielschichtigkeit des Textes, der auf engstem Raum zwischen verschiedenen Intertexten, Medien und Bedeutungsebenen hin- und herwechselt und so die Oszillation erzeugt.

⁸³ Franzoi (2002) 76 mit Belegstellen.

⁸⁴ Vgl. Stat. *Theb.* 6,578–579 (von den eingeöhlten Körpern der Athleten): *sic ubi tranquillo perlucet sidera ponto / uibraturque fretis caeli stellantis imago*; Sil. 14,565–566 (von der brennenden Flotte vor Sizilien): *splendet lucente profundo / Mulciber, et tremula uibratur imagine pontus*; ders. 2,664: *in tremulo uibrant incendia ponto*; Lucan. 5,446 (von der Bewegungslosigkeit des Meeres): *non horrore tremit, non solis imagine uibrat*. Gemein ist all diesen Stellen, dass sie sensorisch dichten deskriptiven Passagen der jeweiligen epischen Texte entstammen, die der Ästhetik der neronisch-flavischen Literatur folgend ihr Augenmerk auf die Evozierung von Wahrnehmungen lenken und so ebenfalls einen idealen Diskursraum für die Rolle des Dichters in der Erzeugung dieser lenken. Zu diesen Phänomenen Leigh (1997) und zuletzt Backhaus (2019). Petr. 118,3,1 bietet darüber hinaus mit *controversiam sententiolis vibrantibus pictam* eine Verwendung im Kontext einer literarästhetischen Äußerung des Eumolpos im Vorgeplänkel zu seinem *carmen de bello civili*.

Roger Rees deutet die Wendung *tenui sub imagine vibrat* dahingehend, dass die Kreterinnen auf dem Gemälde einerseits im Hintergrund (*tenui sub imagine*) und dadurch andererseits nur schemenhaft angedeutet schimmern (*vibrat*). Diese Deutung der sehr dichten Passage setzt jedoch wieder die Absicht des Ausonius voraus, tatsächlich ein Gemälde referenzieren zu wollen.⁸⁵ Vor dem Hintergrund der in diesem Kapitel bereits besprochenen Aspekte, die gegen eine solche direkte Einflussnahme eines wie auch immer gearteten Gemäldes sprechen, scheint es m.E. geboten, die beiden Informationen als stark selbstreferentielle Begriffe zu deuten, die sich gut mit den andernorts im Gedicht gebrachten Qualifikationen decken. Die prominente *nebula picta* des Widmungsbriefes antizipiert die oszillierende Natur des Gemäldes, dessen Teilaspekte sich unter einem flüchtigen Bild (*tenui sub imagine*) verbergen und so vom Rezipienten nur unter großer Aufmerksamkeit in allen Details erkennbar ist.

Dieses Bild einer oszillierenden *storyworld* lässt sich jedoch auch gut an der Deskription der Kreterinnen selbst betrachten:

*Pasiphae nivei sequitur vestigia tauri,
Licia fert glomerata manu deserta Ariadne.
Respicit abiectas desperans Phaedra tabellas.
Haec laqueum gerit, haec vanae simulacra coronae:
Daedaliae pudet hanc latebras subiisse iuvencae.*⁸⁶

Pasiphae verfolgt die Spuren des schneeweißen Stiers,
zusammengeballten Faden hält in der Hand die verlassene Ariadne,
wieder und wieder betrachtet die verzweifelte Phaedra verschmähte Briefe,
diese hält einen Strick, jene das Abbild einer leeren Versprechung – der Krone;
jene aber beschämt es, sich ins Dunkel der dädalischen Kuh begeben zu haben.

Die sich an die metadeskriptiven Ausführungen zur *fabula Minoia* anschließenden Verse lassen sich in zwei Teile von drei bzw. zwei Versen scheiden. Im ersten Teil (V. 30–32) werden die drei Akteurinnen – Pasiphaë sowie ihre Töchter Ariadne und Phaedra – eingeführt und mit einer ersten Handlung versehen. Während die Mutter Pasiphaë in ihrer Verfolgung des Stieres einzig durch ihre Handlung (*sequitur*) charakterisiert wird, zeigt die Deskription der Ariadne wesentlich mehr Details: Sie trägt das ihr als ikonographisches Merkmal beigelegte Wollbündel, das zu ihrem Wirken an der Seite des Theseus auf Kreta gehört, und wird weiterhin mit dem intertextuell aufgeladenen ad-

⁸⁵ An dieser Stelle ist noch einmal festzuhalten, dass der transmediale Einfluss von bildlichen Darstellungsformen nicht ausgeschlossen werden darf, da es solche Phänomene der schemenhaften Andeutung von im Hintergrund befindlichen Gegenständen etwa in der erhaltenen pompejanischen Wandmalerei verbreitet zu betrachten gibt. Zu beachten ist m.E. lediglich, dass das Bildmedium und seine Darstellungsformen keine direkte „Macht“ über die Konventionen und die *storyworld* eines poetischen Textes ausüben, folglich also nur mit Vorsicht in der Interpretation des Textes angeführt werden sollten. Vgl. die Ausführungen in Kapitel 4.1.

⁸⁶ Auson. *Cup.* 30–34.

jektivischen Attribut *deserta* versehen, das auf ihre Zurücklassung auf Naxos anspielt.⁸⁷ Diese Zusammenstellung von deskriptiven Elementen erzeugt ein „schwingendes“ Bild, lässt sich mit ihr doch in der Inszenierung der Ariadne und der damit erzeugten Wahrnehmung eine Überblendung erstens verschiedener Narrateme des Mythos (Kreta vs. Naxos), zweitens verschiedener ikonographischer Traditionen (Ariadne im Labyrinth vs. Ariadne auf Naxos) und drittens verschiedener relevanter Intertexte (Catull – Vergil – Ovid – Ausonius) beobachten. Selbiges gilt für die Beschreibung der Phaedra, die mehrere Narrateme (Ablehnung durch Hippolytos, Verzweifeln) durch die aus ovidischen Intertexten von Ausonius erzeugte⁸⁸ Erscheinung vereint.

Im zweiten Teil (V. 33–34) wird der Effekt des *vibrare* daraufhin noch verstärkt, indem die Kreterinnen mit weiteren Attributen versehen werden, die deren vorhergehende Deskription entweder ergänzen oder sogar in einem vermeintlichen Widerspruch zu dieser stehen. Während das Tragen eines Strickes (*laqueum*) bzw. eines Brautkranzes (*vanae simulacra coronae*) im Falle der Töchter Ariadne und Phaedra theoretisch auch in Kombination mit den zuvor beschriebenen Attributen naturalisierbar (und auch bildlich dargestellt möglich) wäre, bietet Ausonius mit der zweiten und die *Minoia fabula* abschließenden Ausführung zur Mutter Pasiphae einen starken Kontrast zu ihrer ersten Handlung. Verfolgte sie zu Beginn der Beschreibung noch den Stier, beendet Ausonius mit ihrer Scham über die Ereignisse (V. 34: *Daedaliae pudet hanc latebras subiisse iuvencae*) die von der Metadeskription eingeleitete Passage. Dabei leistet die Deskription die maximale Dehnung des Bildes der Pasiphaë zwischen der Frühphase ihrer Leidenschaft sowie deren Nachwirken und lässt dieses so für den Rezipienten „schwingen“. Dies geschieht nicht zuletzt durch den bildhaften Versbau,⁸⁹ der durch die Sperrung nicht nur die Räumlichkeit der hölzernen Färsen abbildet, sondern darüber hinaus als drittes Narratem auch das kritische Moment der Geschichte, nämlich die dabei erfolgte, euphemistisch umschriebene Zeugung des Minotauros (*latebras subiisse*), in seine Mitte nimmt.

4.3 Fühlen und Fokalisieren: Die Heroinnen

Nachdem die relevanten poetologischen Aspekte anhand der Metadeskription im Rahmen der *Minoia fabula* untersucht worden sind, erfordert nun die Analyse der sensorischen Aspekte des von Ausonius im *Cupido* entworfenen Raumes besondere Aufmerksamkeit. Dabei wird einerseits betrachtet, in welcher Weise (sensorische) Wahrnehmungen thematisiert werden, andererseits, wie Ausonius das Mittel der Fokalisation einsetzt, um den Umgang des Rezipienten mit der von ihm erschaffenen *storyworld* zu lenken und zu kommentieren.

⁸⁷ Catull. 64,57 *desertam in sola miseram se cernat harena*. Franzoi (2002) 77.

⁸⁸ Zur Kombination verschiedener Intertexte aus den *Metamorphoses*, den *Heroides* und den *Amores* Franzoi (2002) 77–79.

⁸⁹ Dräger (2011) 480: „Die Wortstellung [...] bildet Pasiphaes Versteck in der Färsen ab.“

Es ist bereits festgehalten worden, dass die Heroinnen in ihrer Erscheinung als voneinander isolierte „Bilder“ präsentiert werden, die in einer Verstetigung ihrer Leidensgeschichten – die nicht zuletzt durch die durativ-präsentischen Verbalhandlungen erzeugt wird – gefangen sind, welche im Sinne eines polyvalent zu deutenden *vibrare* immer wieder (V. 15: *exercent...rusus*) durchlebt werden. Im Folgenden wird dieses Wiedererleben genauer betrachtet:

*Fulmineos Semele decepta puerpera partus
deflet et ambustas lacerans per inania cunas
ventilat ignavum simulati fulguris ignem.
Irrita dona querens, sexu gavis virili,
maeret in antiquam Caenis revocata figuram.
Vulnera siccant adhuc Procris Cephalique cruentam
diliget et percussa manum. Fert fumida testae
lumina Sestiaca praeceps de turre puella
et de nimbo saltum Leucate minatur*

20

* * * * *

25

*Harmoniae cultus Eriphyle maesta recusat,
infelix nato nec fortunata marito.*⁹⁰

Die schwangere Semele beweint getäuscht die durch Blitze tödliche Geburt und die verkohlte Wiege ihres hohlen Bauches durchwühlend verstreut sie das wirkungslose Licht des nachgeahmten Blitzes. Ihr nutzloses Geschenk beklagend, nachdem sie sich an Männlichkeit erfreut, trauert Caenis, in ihre ursprüngliche Form zurückgeführt. Ihre Wunden trocknet bis jetzt noch Prokris und liebt des Cephalus blutige Hand auch noch, nachdem sie von dieser durchschossen. Das Mädchen von Sestos trägt kopfüber und kopflos vom Turm herab das rauchende Lampenlicht und vom wolkenigen Leucas droht mit dem Sprung...

20

* * * * *

25

Eriphyle weist traurig zurück den Schmuck der Harmonia, unglücklich am Sohn und nicht glücklich durch den Mann.

Anhand der Handlungen der Heroinnen lassen diese sich grundsätzlich in zwei verschiedene Gruppen einteilen: In die erste Gruppe gehören solche, welche die Äußerung bzw. Empfindung einer (negativen) Emotion ob eines bestimmten, erinnerten Sachverhaltes darstellen, in die zweite solche, die eine davon provozierte Handlung beschreiben, zumal einer solchen, die den eigenen Körper betrifft. Semele beweint (*deflet*) ihre unglücklich endende Schwangerschaft, Caenis, deren Schicksal umso unglücklicher ist, als sie sich nur kurz an ihrer neuen Gestalt erfreuen konnte (*gavis*), trauert (*querens...maeret*). Procris liebt in tragischer Verblendung die Hand ihres Mörders (*diliget*) und Eriphyle trauert ebenfalls (*maesta*). Im Falle von Hero und Sappho, die sich beide durch einen Sprung in die Tiefe getötet haben, fallen Emotion

und die durch diese provozierte Handlung in eins. So fällt Hero *praeceps* vom Turm hinab. Dieses Attribut ist bisher mit Verweis auf den angedrohten Suizid des Damon in Verg. *ecl.* 8,59⁹¹ zumeist als Hinweis auf die Körperhaltung der Heroine gedeutet worden, d. h. im Sinne eines Sprunges „kopfüber“, der auf dem Bild abgebildet gewesen sein soll.⁹² A. Franzoi betont jedoch zurecht die vom virtuellen Bild unabhängige inhaltliche Nähe der beiden Tode und ihres Auslösers nicht nur bei Ausonius, sondern auch in den *Heroides* Ovids.⁹³ Tatsächlich ist die durch *et* an das Verhalten der Hero angeschlossene Handlung der Sappho mit *saltum...minatur* durchaus emotional aufgeladen, sodass es naheliegt, das Adjektiv *praeceps* im Sinne einer „disperazione d'amore“⁹⁴ oszillierend auch als Hinweis auf das Seelenleben der Figuren zu werten.⁹⁵

Die zweite Gruppe der Handlungen dient der Erzeugung einer Vielzahl sensorischer Wahrnehmungen. Semeles Trauer äußert sich in dem drastischen Bild des Durchwühlens (*lacerans*) ihres Unterleibes, der nach der Geburt des Dionysos als verkohlt (*ambustas...cunas*) beschrieben wird.⁹⁶ Damit ist eine von stark taktil geprägten Wahrnehmungen gezeichnete und über die Thematisierung der Emotionen der Agierenden markierte Charakterfokalisation erzeugt. Diese Fokalisation, welche den Rezipienten stark engagiert, wird durch das Hyperbaton in *ambustas lacerans per inania cunas* insofern weitergeführt, als einerseits die nach der unglücklich verlaufenen Geburt entstandene Leere (*per inania*) innerhalb des Bauches abgebildet wird, andererseits das Durchwühlen durch die Hände (*lacerans*) zwischen den äußeren Grenzen des Bauches und der innerhalb dieser Grenzen herrschenden Leere platziert wird und so das Hineingreifen der Finger evoziert. Auch das Prädikat *ventilat* suggeriert eine taktile Dimension des Umganges mit dem visuell evozierten *fulguris ignem*. In der Folge ist Caenis' Trauer durch eine drastische Veränderung ihrer Körperlichkeit bedingt, die sie in ihre ursprüngliche, weibliche Gestalt zurückgezwungen hat (*in antiquam...revocata figuram*), die ihr nicht mehr willkommen ist. Dass sie nun in diesem Zustand gefangen ist, wird nicht zuletzt auch durch das als für die Analyse hochrelevante Mittel der Deskription beobachtete Hyperbaton evoziert, dass die „zurückgerufene Caenis“ innerhalb ihrer einstigen Gestalt einsperrt.⁹⁷ Gleichzeitig

91 *Praeceptis aerii specula de montis in undas / deferar*. Dräger (2011) 477.

92 Green (1991) ad loc.

93 Franzoi (2002) 71.

94 Franzoi (2002) 71.

95 Unterstützt wird diese Deutung durch eine vergleichbare Verwendung des Begriffs in ähnlicher Situation, nämlich in Sen. *Med.* 849–851: *Quonam cruenta maenas / praeceptis amore saeuo / rapitur?*

96 Die Wendung *ambustae cunae* (wörtl. „verkohlte Wiege“) hat zu mehreren Emendationsversuchen geführt, die jedoch alle nicht nötig sind, weil der Text zuverlässig *cunas* überliefert und *cuna* bzw. *cunabulum* als Bezeichnung in der Thematisierung der Geburt verwendet wird, wie Franzoi (2002) 67 nachweist.

97 Durch diese Perspektive aus Sicht der Caenis schafft Ausonius, der den Geschlechtswechsel auch in *Epigr.* 72 thematisiert, eine Weiterentwicklung des Motivs in Verg. *Aen.* 6,448–449 (*iuvenis quondam, nunc femina, Caeneus / rursus et in veterem fato revoluta figuram*).

wiederholt sich in ihrem Attribut *revocata* das poetologisch und für die Verfasstheit des Gedichtes relevante *revocant* aus der Einleitung der Unterweltsbeschreibung (V. 15) und verweist noch einmal auf die Rolle der Erinnerung der Figuren, des Dichters und schließlich auch des Rezipienten.

Den taktilen Schwerpunkt der Deskription weiterführend, trocknet (*siccat*) Procris ihre Wunden, sie ist ebenso als in drastischer Weise körperlich betroffen (*percussa*) beschrieben. Im weiteren Verlauf ändert sich der Schwerpunkt der Wahrnehmungserzeugung vom taktilen hin zum visuellen Bereich, wenn Hero mit ihrem „rauchenden Lampenlicht“ evoziert und Sappho in Drohgebärde (*minatur*) auf dem „wolkigen Leukas“ (*nimboso Leucate*) beschrieben wird. Es kann also vorerst festgehalten werden, dass die Deskription des Heroinkatalogs in sehr dichter Weise und mehrere Sinnesbereiche umfassend Wahrnehmungen für den Rezipienten evoziert, die eine Identifikation mit dem Leid und den schmerzhaften, sehr körperlichen Empfindungen der agierenden Figuren ermöglichen.

Gleichzeitig durchsetzt Ausonius die hauptsächlich in Charakterfokalisation angelegte Deskription durch eine weitere Fokalisation, nämlich die des Erzählers, welche die ästhetische Erfahrung der im Text erzeugten Welt durch den Rezipienten immer wieder durchbricht.

So ist etwa das Feuer des Blitzes, der aus Semeles Unterleib herausgeschleudert wird, *ingnavum*, der Blitz selbst wird um das Attribut *simulati* ergänzt und stellt so schon in den ersten Versen des Kataloges die für den Rezipienten evozierten Wahrnehmungen infrage.⁹⁸ Ähnliches lässt sich für den bereits betrachteten Richtungsakkusativ *per inania* beobachten, der in seiner Bedeutung zwischen dem Hinweis auf die Körperlosigkeit der Heroine einerseits und der oben analysierten Körper- und Räumlichkeit der Selbstwahrnehmung Semeles „schwingt“. Weitere Beispiele finden sich in Bezug auf Caenis in *figuram*, das nicht nur ihre körperliche Gestalt, sondern metonymisch auch ihr Abbild⁹⁹ zu bezeichnen vermag, sowie in der ambivalenten Bedeutung von Ariadnes *vanae simulacra coronae*.¹⁰⁰ Eine besonders komplexe Verwendung eines Begriffes aus dem Wortfeld „Leere“ findet sich in der Beschreibung der Laodameia, deren Schicksal durch den am eigenen Leib erfahrenen Kontakt (*vana gaudia*) mit dem Geist ihres Ehemanns (*functique mariti*) gewissermaßen als *mise en abyme* fungiert, da hier ein Geist den Kontakt mit einem weiteren solchen Geist, also einem Trugbild, reflektiert und durch diese Redundanz den Rezipienten auf seine eigene ästhetische Erfahrung einer Illusionserzeugung durch den Dichter stößt. Während die Figuren der ausonianischen Unterwelt also sensorisch mit ihrer Umge-

⁹⁸ Rees (2011) 144.

⁹⁹ Vgl. Verg. *Aen.* 10,640: *morte obita qualis fama est uolitare figuras*; Claud. *Ruf.* 1,127–128: *simulacra coloni / pallida defunctasque vident migrare figuras*.

¹⁰⁰ Green (1991) 530 bezieht *vanae* auf die leeren Versprechungen des Theseus, Franzoi (2002) 79 interpretiert als Hinweis auf die „irreale atmosfera di sogno“. Dräger (2011) 480 erklärt es als durch die substanzlose Unterwelt begründet. Diese Varianz in der Deutung ist tatsächlich das Ziel der Darstellung, die diesen Effekt über die umrissene Doppelfokalisation erzeugt.

bung und ihren eigenen Körpern interagieren, ist durch die vom Erzähler eingestreuten Attribute und die damit erzeugte Doppelfokalisation also ein Reflexionsraum für den Status des Beschriebenen gegeben, der die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf den in der Metadeskription verhandelten poetologischen Aspekt des Schwingens zwischen Intertext, virtuellem Bild und ausonianischer Dichtung vorbereitet.

Im weiteren Verlauf ist die von der bereits im ersten Vers des Gedichtes markierten *memoria* geprägte Konzeption des Kataloges besonders konsequent ausgearbeitet. Waren bisher einzelne, mehrere Verse umfassende Beschreibungen das gewählte Mittel der Darstellung, variiert Ausonius in den folgenden Versen das Ordnungsprinzip der Deskription:

*Parte truces alia strictis mucronibus omnes
et Thisbe et Canace et Sidonis horret Elissa,
Coniugis haec, haec patris et haec gerit hospitis ense.*¹⁰¹

An anderer Stelle starren, allesamt schaurig mit gezogener Klinge,
sowohl Thisbe als auch Canace als auch aus Sidon Elissa;
diese trägt des Gatten, jene des Vaters und diese des Gastfreundes Schwert.

Die genannten Heroinnen werden von Ausonius nicht wie im Falle der Kreterinnen aufgrund ihrer Zugehörigkeit zu einem bestimmten Mythenstrang arrangiert,¹⁰² sondern das ihnen gemeinsame Motiv ist dasjenige ihrer Todesart (V. 39: *ensem*), welches ihnen als *leti argumentum*¹⁰³ von Ausonius (!) beigegeben ist, gleichsam jedoch auch auf gängige ikonographische Praktiken in der Bildkunst rekurriert. Christliche Darstellungen von Heiligen und Märtyrern bedienten sich dieser identifikatorischer Merkmale,¹⁰⁴ um anhand solcher differenzierenden ikonographischen Beigaben dem Rezipienten Hinweise auf die Identität des Dargestellten zu bieten. Eine solche Einheit in ihrer für den Rezipienten relevanten Erscheinung¹⁰⁵ wird schon durch den Verschluss *omnes* (V. 37) zu Beginn des zweiten Unterkataloges des Gedichtes betont. Darüber hinaus werden die drei Heroinnen vom Dichter nicht weiter deskriptiv untereinander differenziert, sodass dieser Effekt der Homogenität noch weiter unterstützt wird, da für den Rezipienten keine differenzierenden sensorischen Wahrnehmungen evoziert werden. Im Gegenteil wird eine von allen drei Heroinnen uniform ausgehende emotionale Haltung (*truces...horret*) betont. Entworfen wird damit ein Bild der Heroinnen, die vom Dichter im Sinne der *variatio* zu einem gegebenen Thema, nämlich dem Selbstmord einer Heroine durch das Schwert, arrangiert werden. Die Ästhetik

¹⁰¹ Auson. *Cup.* 37–39.

¹⁰² Vielberg (2011) 152.

¹⁰³ Vgl. Auson. *Cup.* 4 (*ut quondam occiderant, leti argumenta gerebant*).

¹⁰⁴ Grundlegend zu der Interaktion von Bildkunst und poetischen Konzepten der Darstellung christlicher Sujets in der Hagiographie Shanzer (2010).

¹⁰⁵ Es ist bereits oben betont worden, dass die Inszenierung durch Ausonius die die Wahrnehmung des Rezipienten auf oberster Ebene beeinflussende ist und die Fokalisation durch den Erzähler diese erzeugt und kanalisiert.

dieser *variatio* liegt dabei in der intertextuellen Aufladung¹⁰⁶ und der damit einhergehenden Aktivierung des Rezipienten auf engstem Raum durch die Angabe der Herkunft des jeweiligen Schwertes (*coniugis...patris...hospitis*).

Die Interaktion mit (virtueller) Bildkunst zeigt sich für den Rezipienten nicht zuletzt auch in dem deskriptiven Marker *parte...alia*. Dieser spielt als Effekt des *vibrare* nicht nur wieder punktuell auf das von Ausonius erzeugte intermediale Gemälde an, sondern markiert auch in der epischen Tradition metadeskriptive Passagen. Er findet sich in der bereits zu Anfang dieses Kapitels besprochenen, wirkmächtigen Deskription des Iunotempels in der *Aeneis* und anderen metadeskriptiven Passagen bei Vergil, Statius, Valerius Flaccus und Silius Italicus,¹⁰⁷ weshalb diese Adverbiale hier auch auf die Mechanismen der eigenen Deskription verweist.

Eine weitere augenfällige Parallele zu zeitgenössischen kompositorischen Tendenzen in der Bildkunst zeigt sich im syntaktischen Arrangement des Katalogs, der die Heroinen nicht nur reiht, sondern auch voneinander trennt (*et...et....et; haec....haec...et haec*), sodass durch die verbalen und akustischen Mittel der Dichtung die visuellen Trennelemente in der Reliefplastik evoziert werden, welche die einzelnen Figuren bzw. Figurengruppen in etwa von Säulenreihen oder sonstigen Architekturdarstellungen gerahmten Nischen abbilden. Solche Trennelemente finden sich etwa auf den sogenannten Säulensarkophagen, die sich im 3. Jh. entwickeln und im vierten Jh. sowohl christliche als auch traditionelle Sujets bedienen.¹⁰⁸

Die letzte, auf den Miniaturkatalog der durch das Schwert Gestorbenen folgende Repräsentantin der *amentes amantes* ist keine Heroine, sondern eine Göttin:

*Errat et ipsa, olim qualis per Latmia saxa
Endymioneos solita affectare sopores
cum face et astrigero diademate Luna bicornis.*¹⁰⁹

Es irrt auch umher jene selbst, wie sie einst zwischen den Felsen des Latmus
des Endymion Schlaf sich zunutze zu machen gewohnt war,
mit Fackel und sterntragendem Kranze die zweigehörnte Luna.

Die vorliegende Deskription der Mondgöttin ist nicht nur der Abschluss des Kataloges, sondern in gewisser Weise auch dessen Höhepunkt, da er noch einmal sehr verdichtet die Ästhetik desselben offenlegt. Die Forschung zur Intertextualität im *Cupido* hat für Lunas Auftreten im Katalog ein dichtes Netz von Intertexten identifiziert,¹¹⁰ das im Interesse der Analyse hier kurz schematisiert werden soll:

¹⁰⁶ Zu den vergilischen und ovidischen Intertexten Franzoi (2002) 83.

¹⁰⁷ Vgl. Kap. 4 Fn. 43.

¹⁰⁸ Zu den Säulensarkophagen Stutzinger (1982). Auf Parallelen zwischen der Komposition dieser Sarkophage sowie ihren Trennelementen und vergleichbaren Tendenzen in spätantiker Dichtung weist Roberts (1989) 97 hin. Zu den verschiedenen ästhetischen Modellen spätantiker Kunst Elsner (2006); Bravi (2015); Killerich (2015).

¹⁰⁹ Auson. *Cup.* 40–42.

¹¹⁰ Vielberg (2011) 152; Franzoi (2002) 83–86; Green (1991) 530; Lucifora (1979) 268.

Errat et ipsa, olim qualis per Latmia saxa
Endymioneos solita affectare sopores
cum face et astrigero diademate Luna bicornis.

Mit *errat* schließt Ausonius den Einsatz der Luna vergilisch an die Ausführungen zu Dido im vorangehenden Vers an (*Aen.* 6,251 *errabat*), die Junktur *Latmia saxa* ist bekannt aus *Cat.* 66,5–6 und *Ov. Her.* 18,61–62, *astriger* ist statianisch (*Theb.* 8,315; 10,828), *bicornis* horazisch (*carm. saec.* 35). Mit dieser Dichte von Intertexten ist ein auf den ersten Blick schlüssiges, den Mythos von Endymion umreißendes, aber dennoch „schwingendes“ Bild der Luna geschaffen, doch damit nicht genug: Ausonius richtet mit einem weiteren, bisher nicht beachteten Kunstgriff die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf diese Vielschichtigkeit der Präsenz der Mondgöttin, indem er einen äußerst ungewöhnlichen epischen Vergleich¹¹¹ als Rahmen für das intertextuell-uneindeutige Bild erzeugt.¹¹² Luna irrt selbst (*ipsa*) umher, wie sie es einst (*olim qualis*) gewohnt war,¹¹³ d. h. sie ist sowohl Bildgeber als auch Bildempfänger und damit ihr eigenes *simile*. Zusätzlich scheint diese Uneindeutigkeit der Erscheinung der Mondgöttin durch einen weiteren vergilischen Intertext aus der Katabasis (6,451) markiert, wo mit Dido eine in der Unterwelt ebenso schwer erkennbare Gestalt auftaucht und dort mit dem kaum erahnbaren Bild des wachsenden Mondes verglichen wird.¹¹⁴ So wird erneut die Rolle des Rezipienten in der Erschließung des Unterweltraumes betont, dessen Luna so durch die Unterwelt irrt, wie er sie aus seiner eigenen und der mit dem Dichter geteilten Lektüreerfahrung kennt. Gleichzeitig oszilliert die Passage aufgrund der ikonographischen Anteile der Deskription (Fackel, Diadem und Mondichel) zwischen Bild und Text und bedient so auch auf dieser Ebene erneut das Konzept des *vibrare*.¹¹⁵

111 Zu den metapoetischen Dimensionen epischer Vergleiche Harrison (2003).

112 Vgl. auch Auson. *Ephem.* 1,13–16: *annuam quondam iuveni quietem / noctis et lucis vicibus manentem / fabulae fingunt, cui Luna somnos / continuarit.*

113 Mit *qualis* verwendet Ausonius einen typischen Vergleichsmarker aus der Epik, vgl. etwa Verg. *Aen.* 1,316; 1,430; 1,498, Lucan. 1,574; 5,183; 7,13, Stat. *Theb.* 2,128; 4,494, Sil. 13,200; 14,479; 17,447.

114 Verg. *Aen.* 6,450–454: *inter quas Phoenissa recens a uulnere Dido / errabat silua in magna; quam Troius heros / ut primum iuxta stetit agnouitque per umbras / obscuram, qualem primo qui surgere mense / aut uidet aut uidisse putat per nubila lunam [...].*

115 Green (1991) 530 scheint ohne Hinweise durch den Dichter von einer Darstellung auf dem Gemälde auszugehen, welche die Mondgöttin nicht als Teil der Frauengruppe zeigt. Dies ist auch deswegen abzulehnen, weil die Stelle das Handeln der Luna in anthropomorpher Gestalt betont. Dräger (2011) 482, der ebenfalls von der fixen Idee einer Treue zum Gemälde beeinflusst ist, lokalisiert sie „wohl am Himmel über der Unterwelt“, ohne dabei zu spezifizieren, auf welcher ontologischen Ebene dies sein soll.

4.4 Körperlosigkeit und Verkörperung: *Cupido* als Rezipient

Nachdem in den beiden vorangehenden Kapiteln die Deskriptionstechnik sowie die metapoetischen Dimensionen des *Cupido* dargelegt worden sind, soll nun das Erscheinen des Liebesgottes in der Handlung des Gedichtes als programmatisch für das ganze Gedicht erwiesen werden. Zu diesem Zweck werden die deskriptiven Strategien der Inszenierung des Auftauchens Cupidos analysiert.

In scharfem Kontrast zu der fehlenden Materialität der bisher beschriebenen Situation in der Unterwelt steht ab V. 46 das Auftreten des Liebesgottes:¹¹⁶

*Quas inter medias furvae caliginis umbram
dispulit inconsultus Amor stridentibus alis.*¹¹⁷

Mitten zwischen diese durchstieß den Schatten der rabenschwarzen Dunkelheit
der unbedarfte Amor mit seinen schrill sausenden Flügeln.

Während schon der Beginn des Verses das Hereinplatzen Cupidos mitten in die Gruppe der Heroinnen (*quas inter medias*¹¹⁸) nachahmt, wird die Drastik der Situation durch die sensorisch sehr dichte Junktur *umbram dispulit*¹¹⁹ bestätigt, die den visuellen mit dem taktilen Sinnesbereich verbindet. Gleichzeitig wird die evozierte Wahrnehmung des Schattens in ihrer visuellen Intensität durch das Attribut *furvae caliginis* intensiviert. Die so als haptisch wahrnehmbar inszenierte Dunkelheit wird dann für den Rezipienten schließlich auch hörbar durchstoßen, indem Ausonius das *dispulit* im Enjambement platziert und so das „Auseinanderstoßen“ des Schattens auch durch die Trennung der Junktur über das Versende hinaus abbildet. Dieser Effekt ist umso eindrücklicher, als das in V. 46 noch ohne Prädikat stehende Objekt *umbram* am Versende die Erwartung des Lesers suspendiert, um dann, die Oberfläche der *umbra* (und damit eine Grenze, deren taktile Dimension in der Lektüre durch eine visuelle bzw. akustische Wahrnehmung supplementiert wird) im Enjambement durchstoßend, zu Beginn von V. 47 *dispulit* zu setzen.

Mit *stridentibus alis* wird schließlich auch eine akustische Wahrnehmung evoziert. Der Liebesgott durchbricht die entworfene Stille und Finsternis der Unterwelt sowohl begleitet als auch ursächlich durch das laut wahrnehmbare Flattern seiner Schwingen. Direkt an das plötzliche Auftreten Cupidos angeschlossen lenkt Ausonius die Aufmerksamkeit auf die Reaktion der Unterweltsbewohnerinnen:

¹¹⁶ Siehe Vielberg (2011) 153–155, der die poetische Technik der Stelle als durch den Einsatz von „Synästhesie“ geprägt charakterisiert.

¹¹⁷ Auson. *Cup.* 46–47.

¹¹⁸ Zur Kontamination vergilischer Intertexte an dieser Stelle Franzoi (2002) 87.

¹¹⁹ Vgl. Verg. *Aen.* 5,839 (Somnus auf dem Weg zu Palinurus): *aea dimouit tenebrosam et dispulit umbras*. Ähnlich eindrücklich ist die Junktur *diverberare umbram* in *Aen.* 9,411–412: *hasta uolans noctis diuerberat umbras / et uenit auersi in tergum Sulmonis*.

*Agnovere omnes puerum memorique recurs
communem sensere reum, quamquam umida circum
nubila et auratis fulgentia cingula bullis
et pharetram et rutilae fuscarent lampados ignem.*¹²⁰

Es bemerkten alle den Knaben und in der Rückwendung erinnerten sie ihn und erkannten ihn als gemeinsamen Schuldigen, obwohl feuchte Schwaden ringsum die von vergoldeten Nieten strahlenden Gürtel und den Köcher und das Licht der rötlichen Leuchte verdunkelnd umgaben.

Die an den Versanfang gestellte Reaktion der Heroinnen (*agnovere*)¹²¹ ändert die Darstellung von der Evozierung von Wahrnehmungen, die zwei Verse zuvor ebenso abrupt eingeführt worden sind, auf die Inszenierung der Rezeption dieser Wahrnehmungen in der Unterwelt. Dieser Wechsel in der Beschreibung wird über die Fokalisation erzeugt, da die Deskription nun nicht mehr direkt für den textexternen Rezipienten ausgeführt wird, sondern die Heroinnen als auf die textimmanent realen Wahrnehmungen reagieren lässt. Ausonius kommentiert eine solche Aufmerksamkeit für das zuvor beschriebene Auftauchen des *Cupido* nicht nur im Falle der Heroinnen, sondern auch der des Rezipienten v. a. durch die Junktur mit *omnes*. Diese Junktur (*agnovere omnes*) kommt durch eine Kontamination eines durch seine Stelle im Werk bekannten vergilischen Intertextes¹²² zustande:

*Conticuere omnes intentique ora tenebant;
inde toro pater Aeneas sic orsus ab alto:
Infandum, regina, iubes renouare dolorem,
Troianas ut opes et lamentabile regnum
eruerint Danaï, quaeque ipse miserrima uidi* 5
*et quorum pars magna fui. quis talia fando
Myrmidonum Dolopumue aut duri miles Ulixi
temperet a lacrimis? et iam nox umida caelo
praecipitat suadentque cadentia sidera somnos.*¹²³

Alle verstummten und wandten gespannt ihr Gesicht zu:
Darauf begann Vater Aeneas vom hohen Lager herab:
Einen unaussprechlichen Schmerz, Königin, verlangst du zu erneuern:
Wie die Danaer die troischen Kräfte und das tränenwürdige Reich
zerstörten, äußerst Unheilvolles, das ich selbst sah und dessen 5
großer Teil ich war. Wer von den Myrmidonen und Dolopern, welcher

¹²⁰ Auson. *Cup.* 48–51.

¹²¹ Vielberg (2011) 155.

¹²² Franzoi (2002) 88.

¹²³ Verg. *Aen.* 2,1–9. Die Effizienz dieses Intertextes beim Aufrufen des vergilischen Kontextes, der zusätzlich noch am Buchanfang in prononcierter Stellung zu finden ist, zeigt sich etwa in den *argumenta Aeneidos*, die im Vergilius Vaticanus 3867 die jeweiligen Anfangsverse der Bücher (und weitere Intertexte) nutzen, um sie beim Rezipienten zu evozieren und zu repräsentieren. McGill (2005); Gioseffi (2012).

Soldat des grausamen Odysseus würde sich bei solchem Vortrag
der Tränen enthalten? Und schon kommt die feuchte Nacht vom Himmel
herab und es laden zum Träumen die untergehenden Gestirne.

Der ursprüngliche Kontext des Intertextes muss gewürdigt werden, da er nicht nur wesentliche Aspekte des Inhaltes des *Cupido*, sondern auch dessen poetischer Ausformung und Wirkung thematisiert und so zu spiegeln vermag. Die aufgerufene Passage bildet den Anfang des zweiten Buches der *Aeneis*, das die Schilderung des Untergangs Trojas durch Aeneas im Umfeld des Gastmahles bei Dido zum Inhalt hat, und beschreibt deren Rezeptionssituation. Wie im *Cupido* bietet der erste Vers eine Darstellung der textimmanenten Rezeptionsfiguren, die plötzlich ihre Aufmerksamkeit auf einen Vorgang richten – im Falle der *Aeneis* auf Aeneas, der seine Erzählung beginnt – wobei auch hier eine sensorisch dichte Deskription der Haltung ebendieser erzeugt wird. In einem ersten Schritt wird mit *conticuere* der akustische Bereich der Wahrnehmungserzeugung angesprochen, dessen Verstummen bei Vergil zur Voraussetzung der weiteren (auch metadiegetischen) Narration wird, bei Ausonius jedoch bereits den Hintergrund für ebendiese bildet.¹²⁴ Mit *intentique ora tenebant* werden daraufhin sowohl die visuelle (*ora*) als auch die taktile Wahrnehmung (*intentus*, *tenere*) angesprochen. Die Junktur *ora tenere* bildet einen Hochpunkt der sensorischen Dichte, indem sie zwei Sinnesbereiche (den Blick und dessen übertragen feste Fixierung) eng verbindet,¹²⁵ sodass die Aufmerksamkeit der Gelageteilnehmer gleich drei Sinne zu umfassen scheint. Die Erzählinstanz Vergil beschreibt weiterhin ihre eigene Haltung, indem sie ihr Leid (V. 3: *infandum...dolorem*) und die am eigenen Leib erfahrene Vernichtung Trojas (V. 5 – 6: *ipse...vidi...et...pars magna fui*) beklagt. Dabei ist es v. a. die Erneuerung des Leides (*renovare*) durch die Erinnerung, die im Zentrum steht. Gleiches gilt im *Cupido* für die Heroinnen, die *memori...recursu* (Cup. 48) den Schuldigen erkennen, wobei das von Ausonius genutzte *sensere* bewusst eine allgemeine Sinneswahrnehmung bezeugt, um die Überlagerung von *memoria* und den oben analysierten sensorisch wahrnehmbaren Aspekten des Auftretens Cupidos zu markieren. Es ist immerhin nicht zuletzt der *recursus memor*, der die Identifizierung des Liebesgottes trotz der Bedingungen in der Unterwelt ermöglicht, ist dieser doch von *umida...nubila* umgeben. Diese *umida nubila* sind eine weitere, zwei Sinnesbereiche miteinander verbindende Junktur, die eine taktil erfahrbare, „feuchte“ und undurchschaubare Nebelwand zwischen Cupido und seiner Umwelt evoziert.¹²⁶ Diese verdunkelt die in einer Miniaturdeskription abgerufenen visuellen Qualitäten der

¹²⁴ Zum Status der Unterweltsbeschreibung als Voraussetzung für die Handlung im *Cupido* Vielberg (2011) 153. Zum Schweigen in der röm. Epik Anzinger (2007).

¹²⁵ Eine ähnlich sensorisch dichte Evozierung von Wahrnehmungen auf der Folie der Fokalisation einer textimmanenten Rezeptionsfigur bietet Stat. *Theb.* 9,895 – 899: *frustra de colle Lycae / anxia prospectas, si quis per nubila longe / aut sonus aut nostro sublatus ab agmine pulvis: / frigidus et nuda iaceo tellure, nec usquam / tu prope, quae uultus efflantiaque ora teneres.*

¹²⁶ Vgl. die den Blick störende Wirkung des Unterweltsnebels in Verg. *Aen.* 6,454: *aut uidet aut uidisse putat per nubila.*

Erscheinung desselben, die v.a. von Glanz- und Lichteffekten charakterisiert sind (*auratis fulgentia cingula bullis / et pharetram et rutilae fuscarent lampados ignem*).

Eine besondere Qualität erhält das Attribut *umida* durch das Motiv des nächtlichen Traumes sowohl in der oben betrachteten Äußerung des Aeneas zur Rezeptionssituation (*Aen.* 2,8–9: *et iam nox umida caelo / praecipitat suadentque cadentia sidera somnos*) als auch an anderer Stelle innerhalb der Metadiegeese, nämlich in der Epiphanie der Venus vor ihrem schlafenden Sohn in *Aen.* 2,204–206 (*namque omnem, quae nunc obducta tuenti / mortalis hebetat uisus tibi et umida circum / caligat, nubem eripiam*).

Nachdem Ausonius die Narration kurz durch die Miniaturdeskription Cupidos unterbrochen hat, nimmt er die Narration wieder auf, indem er das bereits zu Beginn ebendieser gesetzte *agnovere* in *agnoscunt* wiederholt¹²⁷ und dabei gleichzeitig in das Präsens wechselt, um der Dramaturgie zuzuarbeiten:

*agnoscunt tamen et vanum vibrare vigorem
occipiunt hostemque unum loca non sua nactum,
cum pigros ageret densa sub nocte volatus,
facta nube premunt.*¹²⁸

Sie erkennen ihn dennoch und beginnen vor kraftlosem Drängen zu strotzen und bedrängen den gemeinsamen Feind, der sich in fremde Gefilde verirrt hat, als er in dichter Nacht mit säumendem Flug befasst war, nachdem sie um ihn eine Wolke gebildet haben.

Erneut weist der Erzähler auf die geisterhafte Körperlosigkeit der Heroinnen hin. Dieses in einem durch die paradox-oxymoronische Wendung eines „Trotzens vor kraftlosem Drängen“ besonders pointierte Bild der Eigenwahrnehmung der Heroinnen wird als dem in der Kommunikation mit dem Rezipienten entworfenen körperlosen Status diametral entgegengesetzt charakterisiert. Gleichzeitig führt er mit Cupido eine weitere Figur in das Gedicht ein, die sowohl – wie oben betrachtet – Wahrnehmungen bei den textimmanenten und textexternen Rezipienten (Heroinnen bzw. Leser) erzeugt, als auch selbst zur Wahrnehmungsinstanz wird. Während mit *hostem* und dem zynisch anmutenden Attribut *loca non sua nactum* (wörtl. „den Feind, der nicht in seine Gegend geraten ist“) kurz aus der Perspektive der hasserfüllten Heroinnen fokalisiert wird, ändert sich die Fokalisation hin zu Cupido, dessen Schwierigkeiten in der Unterwelt schon früh eine sehr taktile Dimension gewinnen. Sein Flug erscheint als von der „dichten Nacht“ – eine sensorisch äußerst dichte, Gesichts- und Tastsinn verbindende Junktur¹²⁹ – gebremst (*pigros...volatus*).¹³⁰ Diese Kombination visueller und v.a. taktiler Wahrnehmungen wird in *facta nube premunt* weiter verdichtet, da es sich ei-

127 Vielberg (2011) 155.

128 Auson. *Cup.* 51–54.

129 Vielberg (2011) 155.

130 Zu *piger* als „gebremst“ siehe die Interpretation von Nugent (1990) 242.

nerseits um einen in gleicher Stellung verwendeten Versteil¹³¹ aus dem *augurium* in Verg. *Aen.* 12 handelt, wo eine Gruppe Vögel sich zur großen Freude der Rutuler gegen einen angreifenden Adler zur Wehr setzt:

*aetheraque obscurant pennis hostemque per auras
facta nube premunt, donec vi victus et ipso
pondere defecit praedamque ex unguibus ales
proiecit fluvio, penitusque in nubila fugit.*¹³²

Sie verdunkeln die Lüfte mit ihren Federn und bedrängen den Feind nach Bilden einer Wolke, bis dieser durch Gewalt und Gewicht erschöpft ist und der Vogel die Beute aus den Krallen dem Fluss entgegenwirft und sich tief in die Wolken schlägt.

Ausonius verweist mit dem Intertext also auf eine bereits in der ursprünglichen Situation sehr taktile Erfahrung des die anderen Vögel tyrannisierenden Adlers – eine inhaltliche Parallele zu der Schuld Cupidos an den Heroinen¹³³ –, der ebenso bedrängt und durch *vi* und *pondere* – zwei stark taktil ausgerichtete Begriffe – überwältigt wird.

Dementsprechend wird andererseits durch das taktile *premere* der visuell erfahrbaren Wolke eine den Liebesgott bedrängende Materialität zugesprochen, von der eine nicht unwesentliche Gefahr ausgeht. Anders als dem vergilischen Adler nützen dem gefiederten Cupido seine Fluchtbestrebungen wenig; er wird von den eigentlich körperlosen Heroinen in ihre Mitte gezerrt (V. 55: *in coetum mediae traxere catervae*). Gleichzeitig intensiviert Ausonius die beim Rezipienten über Cupido fokalisiert erzeugten Wahrnehmungen, indem er seine Empfindungen (*trepidantem*) und Absichten (*cassa parantem* / *suffugia*) ins Zentrum rückt.

Die Bedrohlichkeit der Situation wird auch hier von Ausonius in zweifacher Weise etabliert, denn zu den Empfindungen und zum Scheitern verurteilten Absichten Cupidos treten auch diejenigen des Enaesimus,¹³⁴ eines der Opfer der ovidischen Eberjagd:

*at non letiferos effugit Enaesimus ictus
Hippocoonte satus: trepidantem et terga parantem
vertere succiso liquerunt poplite nervi.*¹³⁵

Doch dem todbringenden Stoß entging auch Enaesimus nicht, der Sproß des Hippokoon: dem Zitternden versagten, als er den Rücken zur Flucht gerade wandte, die Kniekehle durchtrennt, seine Kräfte.

¹³¹ Lucifora (1979) 268.

¹³² Verg. *Aen.* 12,253–256.

¹³³ Franzoi (2002) 90.

¹³⁴ Gindhart (2006) 227.

¹³⁵ Ov. *Met.* 8,362–364.

Sowohl die drastische Verstümmelung des Enaesimus als auch dessen kurz davor beschriebene Reaktion auf die unabwendbare Situation bieten also für Ausonius die Möglichkeit, seine eigene Deskription mit dem Kontext der Deskription des von Ovid in den Metamorphosen veranstalteten Gewaltspektakels aufzuladen. Dabei ist es von besonderem Interesse, dass Ovid mit diesem Vers seinerseits die Beschreibung der Verzweiflung des Aeneas in der letzten Interaktion mit der durch ihr Liebesunglück zorn erfüllten Dido in Versbau und Syntax nachbildet¹³⁶ (*Aen.* 4,390–391: *linquens multa metu cunctantem et multa parantem / dicere* „...und verließ den aus Furcht viel Zögernden, der vieles sagen wollte“).

Damit ist es dem Rezipienten also möglich, in einer doppelten Intertextualität auch den Kontext der für den Cupido hochrelevanten Tragödie der Dido im vierten Buch der Aeneis aufzurufen, die einerseits natürlich die wirkmächtige Vorgeschichte für die im Cupido vorhandenen Ressentiments – man denke an Didos Charakterisierung mit *trux* und *horret* (*Cup.* 37–38) – gegen den Liebesgott erinnert, andererseits aber auch dessen Rolle für das Unglück nicht nur der Dido aus einer auktorialen Bemerkung des Erzählers heraus kommentiert (*Aen.* 4,412: *improbe Amor, quid non mortalia pectora cogis!*). So gelingt es Ausonius, das Motiv der Aggression gegenüber einem am eigenen Leid Schuldigen in mehrfacher Brechung zu variieren und semantisch, aber auch formal anzureichern. Dass Ausonius eine solche Textkenntnis beim Rezipienten voraussetzt, zeigen nicht nur die Verweise auf Vergil im Widmungsbrief und zu Anfang des Gedichtes (*Cup. pr.* 6–7: *Maro noster enumerat; 1: memorat quos musa Maronis*), sondern etwa auch die Bemerkungen in seinem ebenfalls mit Vergilizitaten angereicherten¹³⁷ *protrepticus ad nepotem*, in dem er für seinen Enkel scherzhaft die Relevanz des Epikers und die dort zu schaffende *memoria* in einem für diesen entworfenen Lektürekanon betont (*protr.* 56–57: *Te praeunte, nepos, modulata poemata Flacci / altisonumque iterum fas est didicisse Maronem.*)¹³⁸

Nach dieser hochartifiziiellen Inszenierung der bedrohlichen Situation, die in ihrer intertextuellen Vielschichtigkeit den Leser auf das kommende Schicksal Cupidos vorbereitet und durch die wechselnde Fokalisation immer wieder zwischen erlebender und reflektierender Rezeption oszilliert, wird die Bestrafung vorbereitet:

*Eligitur maesto myrtus notissima luco,
invidiosa deum poenis. Cruciaverat illic
spreta olim memorem Veneris Proserpina Adonin.*¹³⁹

Es wird eine weithin bekannte Myrte aus dem traurigen Hain gewählt,
verhasst durch die Strafen der Götter. Es hatte einst mit dieser gekreuzigt
den Adonis die verschmähte Proserpina, weil er sich an Venus erinnerte.

¹³⁶ Green (1991) 531.

¹³⁷ Green (1991) 289–296.

¹³⁸ Vergil wird bei Ausonius in verschiedensten Kontexten thematisiert, es finden sich neben den Stellen im Cupido 5x *Maro* (*ecl. pr.* 11; *gen.* 26, *epit.* 14,4; *prof.* 23,13; *cent.* 11), 4x *Vergilius* (*cent. ded.* 8; *prof.* 22,8; *cent.* 9; 11), 1x *Mantua* (*Mos.* 376).

¹³⁹ Auson. *Cup.* 56–58.

Selbst das Marterwerkzeug, ein Myrtenbaum, stellt sich als intertextuell aufgeladenes Objekt in der ausonianischen Unterwelt heraus: Mit dem unpersönlichen Prädikat *eligitur* in Frontstellung wird ein Eindruck von Rasanz der Handlung erzeugt. Dieses steht auch in der Wahl für den Ort der Schlacht im 12. Buch der *Thebais* in unmittelbarer Nähe vor der Schilderung ebendieser (V. 12,719: *eligitur saevos potura cruores / terra rudis*) und ist hier, anders als die Junktur *maesto...luco*, die von R. M. Lucifora als Intertext zu *Theb.* 4,545 – das Ritual des Tereisias – erkannt worden ist¹⁴⁰ und so die finstere und grausame Stimmung der ausonianischen Unterwelt unterstützt,¹⁴¹ in Kontrastimitation eingesetzt. Der Baum ist als Folterobjekt schon erfahren (*invidiosa deum poenis*), der Boden *rudis*, wird aber in der Folge durch den Blutdurst des Theseus von diesem Status „befreit“ (*Theb.* 12,730–753). Damit ist der Folterplatz bereits in reichhaltiger Weise für den Rezipienten vorbereitet.

Doch ganz ähnlich wie in der oben analysierten Deskription der Luna als ihr eigener Intertext ist auch die Myrte schon bekannt (V. 56: *notissima*). Ausonius bietet in aitiologischer Manier eine Miniaturbiographie des Baumes, indem er sie als den Baum beschreibt, an dem Proserpina den Adonis aus Eifersucht gefoltert hat.¹⁴² Dabei markiert er mit *olim* (V. 58) – wie im Falle der Luna in V. 40 – dieses Ausgreifen auf andere Mythenbestände als solches und nimmt gleichzeitig mit *memorem...Adonin* erneut das für das Gedicht sowohl hinsichtlich des Sujets als auch hinsichtlich der Poetik desselben zentrale Motiv der *memoria* wieder auf.

Nach dieser botanisch-mythographischen Anreicherung der Unterweltstopographie, die in sehr verdichteter Weise als Analepse in einen anderen (virtuellen) literarischen Raum fungiert, führt Ausonius mit einem Verweis auf den Baum in das Hier und Jetzt der Narration zurück (V. 59: *huius in excelso ...stipite*) und betont durch das intensive Abrufen taktiler Wahrnehmungen die Dramatik der Handgreiflichkeiten für Cupido:

*Huius in excelso suspensum stipite Amorem
devinctum post terga manus substrictaque plantis
vincula maerentem nullo moderamine poenae
afficiunt.*¹⁴³

Den an dessen erhabenem Stamm aufgehängten und die Hände
hinter dem Rücken gefesselten Amor, der klagt, weil seinen Füßen
Fesseln umgebunden sind, versehen sie mit keinerlei Maß in der Strafe.

¹⁴⁰ Lucifora (1979) 268.

¹⁴¹ Gindhart (2006) 224–225 und Vannucci (1989) 41–48 analysieren die Verwendung statianischer Intertexte v. a. aus der Erzählung der Ereignisse auf Lemnos (*Theb.* 5). M. Gindhart betont dabei die Rolle derselben in der Schaffung einer Erwartungshaltung beim Rezipienten.

¹⁴² Die Rolle einer Myrte in der Auseinandersetzung zwischen Proserpina und Venus ist nirgends sonst bekannt, weshalb Green (1991) 531 von einer Innovation durch Ausonius ausgeht.

¹⁴³ Auson. *Cup.* 59–62.

Die Beschreibung der Situation des Liebesgottes wird in einer sehr räumlichen Weise erzeugt, indem in einem ersten Schritt der Eindruck einer vertikalen Ausdehnung erzeugt wird: Der als Akkusativobjekt fungierende Gott wird an das Versende gestellt, während auch das Hyperbaton in *excelso...stipite* den Baum selbst in die Länge zieht, Cupidos Körper ist weiterhin durch das eingefügte *stipite* selbst in Sperrung stehende Attribut *suspensum* „gestreckt“. In einem zweiten Schritt wird durch das Enjambement *Amorem / devinctum*, dessen Häufung an dieser Stelle von A. Franzoi sehr scharfsinnig als Mittel zur Erzeugung einer Atmosphäre des Zitterns und Wartens charakterisiert worden ist¹⁴⁴, ebenfalls diese Raumwirkung weiterentwickelt. Dies geschieht, indem Cupido in seiner textuellen „Mittelpartie“ – im mittleren der drei Verse – als körperlich stark eingeschränkt beschrieben wird: die Wortstellung des vergilischen Halbverses¹⁴⁵ *devintum post terga manus* bildet die Fesselung der Hände hinter seinem Rücken nach. In einem dritten und letzten Schritt lenkt Ausonius die Wahrnehmung des Rezipienten auf den Bereich unterhalb Cupidos, indem er erneut das Enjambement einsetzt, um die an dessen Füßen angebrachten Fesseln zu evozieren (*substrictaque plantis / vincula*). Mit dem erneuten Fokus auf die Wahrnehmung Cupidos (*maerentem*) schließt Ausonius das Bild des gekreuzigten Gottes ab.

In der Folge verlagert sich der Schwerpunkt der Darstellung nach einem sentenzenartigen Einwurf des Erzählers, der die Handlung kommentiert (V. 62–63: *reus est sine crimine, iudice nullo / accusatur Amor*) und so das Gedicht kurz in eine distanziertere, ethische Ebene führt¹⁴⁶, wieder auf die Handlungen der Heroinnen, deren Strafen für den aus ihrer Sicht am eigenen Leid schuldigen Cupido nun beschrieben werden. Der eigentliche Katalog der Folterhandlungen wird dabei erneut durch eine zusammenfassende Bemerkung eingeleitet, welche einerseits das bereits im Widmungsbrief entworfene Thema der Schuldzuweisung (*pr.* 5–6: *illae heroicae, quae sibi ignoscunt et plectunt deum*) aktualisiert (V. 63–64: *se quisque absolvere gestit, / transferat ut proprias aliena in crimina culpas*), andererseits jedoch fließend von der auktorialen Bemerkung des Erzählers in die Wahrnehmung der Heroinnen überleitet, indem mit dem aktivischen Prädikat und dem Finalsatz das Wirken und die dahinterstehende Absicht der Handelnden offengelegt werden. Dabei ist es, wie R. P. H. Green bemerkt hat,¹⁴⁷ nicht auszuschließen, dass durch das überlieferte *quisque* auch Cupido eingeschlossen ist, der versucht, sich in letzter Minute aus der unangenehmen Angelegenheit herauszureden. Es ist jedoch festzuhalten, dass *quisque* auch für feminine Subjekte bezeugt ist,¹⁴⁸ weshalb dies nur Hypothese bleiben kann. Im Fol-

¹⁴⁴ Franzoi (2002) 92.

¹⁴⁵ Verg. *Aen.* 11,81 *vinxerat et post terga manus, quos mitteret umbris / inferias, caeso sparsurus sanguine flammis* (von den Sühneopfern nach Pallas' Tod!). Franzoi (2002) 92; Dräger (2011) 484. Green führt trotz differenter Wortstellung auf *Aen.* 2,57 (*manus...post terga revinctum* von Sinon) zurück.

¹⁴⁶ Zu den ethischen Komponenten Mondin (2005), zu den psychischen Davis (1989).

¹⁴⁷ Green (1991) 531.

¹⁴⁸ Green (1991) 351; Franzoi (2002) 93–94; Dräger (2011) 485.

genden jedoch ist Cupido lediglich Objekt der Handlung, während die Heroinnen ans Werk gehen:

Cunctae exprobrantes tolerati insignia leti 65
expediunt: haec arma putant, haec ultio dulcis,
ut quo quaeque perit studeat punire dolore.
Haec laqueum tenet, haec speciem mucronis inanem
ingerit, illa cavos amnes rupemque fragosam
insanisque metum pelagi et sine fluctibus aequor. 70
Nonnullae flammas quatiant trepidaeque minantur
stridentes nullo igne faces. Rescindit adultum
Myrrha uterum lacrimis lucentibus inque paventem
gemmea fletiferi iaculatur sucina trunci.¹⁴⁹
expediunt: haec arma putant, haec ultio dulcis,

Allesamt tragen sie die Zeichen ihres eigenen Todes an ihn heran, während 65
sie ihn keifend anklagen: Dies halten sie für ihre Waffen, dies ist ihre süße Rache,
dass eine jede mit dem Schmerz, wodurch sie selbst verendet, sich müht zu strafen.
Diese hält den Strick bereit, jene treibt ihm das substanzlose Abbild des Schwertes
in den Leib, jene aber leere Ströme, den tosend umspülten Felsen,
die Furcht vor der tosenden See und das Meer ohne Wogen. 70
Einige schütteln vor sich das Feuer und drohen zitternd vor Wut
mit zischenden Fackeln mit keinerlei Flamme. Es öffnet Myrrha den
mit leuchtenden Tränen reifen Unterleib und schleudert gegen den Schaudernden
den edelsteinartigen Saft ihres tränentragenden Stammes.

Ausonius wechselt in die Charakterfokalisation und lässt den Rezipienten an den Gedanken der Heroinnen teilhaben. Mit *putant* markiert er diesen Perspektivwechsel deutlich, die elliptisch angeschlossene Rache (*ultio*) wird über die Heroinnen fokalisiert als *dulcis* beschrieben. Daraufhin kommt es wieder zu einer Durchmischung der Charakterfokalisation und den vom Erzähler gesetzten Deskriptoren, welche einander teilweise diametral entgegengesetzt sind: Im folgenden Trikolon,¹⁵⁰ das die ersten Foltermethoden des Kataloges (Strick, Schwert und Gewässer) präsentiert, wechselt Ausonius immer wieder zwischen den Wahrnehmungen der Heroinnen und denjenigen, welche beim Rezipienten erzeugt werden.

Einerseits wird eine Materialität der Folterwerkzeuge betont; mit *tenet* wird erneut die Haptik als Hauptfeld der Wahrnehmungsevozierung bedient, das Schwert wird „hineingetrieben“ (*ingerit*), mit dem tosend umspülten Felsen (*rupemque fragosam*) wird die taktile Ebene um eine akustische ergänzt. Andererseits weist der Erzähler den Rezipienten auch hier auf die Substanzlosigkeit des Schwertes hin (*speciem mucronis inanem*), ebenso ist das Meer ohne Wogen (*sine fluctibus aequor*) und die Fackeln, die für Cupido zwischen (*stridentes*), besitzen keine Flamme (*nullo igne*). B. Gauly hat

¹⁴⁹ Auson. *Cup.* 65–74.

¹⁵⁰ Bei diesem handelt es sich, wie betrachtet, um ein gängiges Muster des Arrangements, vgl. den Katalog der Kreterinnen bzw. der durch das Schwert Gestorbenen.

darauf hingewiesen, dass besonders der Angriff der Heroinnen auf Cupido mit Gewässern als Folterwerkzeuge den Rezipienten herausfordere.¹⁵¹ In gleicher Weise ist auch die Beschreibung der letzten individuell eingeführten Heroine, Myrrha, angelegt. Zu Beginn ihrer Beschreibung inszeniert Ausonius sie als aktiv handelnde, mit menschlichen Attributen versehene Figur (V. 72–73: *rescindit adultum / Myrrha uterum* – erneut mit bildhaftem Versbau). Diese anthropomorphe Gestalt – die aufgrund der Deskription der anderen Heroinnen als Lesererwartung vorausgesetzt werden kann – wird jedoch durch die Begründung der Schwellung, nämlich die „leuchtenden Tränen“ (*lacrimis lucentibus*), für den Rezipienten in Zweifel gezogen, da die Metapher bereits auf den Mythos zu Myrrhas Verwandlung¹⁵² anspielt. Diese oszillierende Gestalt wird im Abschluss der Beschreibung dementsprechend markiert, wenn an die Stelle des *uterus* der „tränentragende Stamm“ (*fletiferi...trunci*) tritt, aus dem sie ihre Geschosse (*gemmea sucina* – „edelsteinartiges Harz“) dennoch in aktiv-kriegerischer Manier (*iaculatur*) auf den Liebesgott abfeuert. Es handelt sich bei Myrrha also um ein ovidisch anmutendes und nur schwer zu naturalisierendes „Flimmerbild“, das der Ästhetik des *vibrare* im *Cupido* voll und ganz entspricht.

4.5 Folter und *fucus*: die Übersteigerung der Ästhetik in der Bestrafung Cupidos

Nachdem nun die Aspekte der Oszillation in der Beschreibung der Heroinnen und Cupidos analysiert worden sind, muss nun die eigentliche Folterhandlung unter den Aspekten dieser textuellen Oszillation betrachtet werden. Dazu wird die Beschreibung der Folter als metapoetische Reflexion der Dimensionen der zugrundeliegenden Ästhetik aufgefasst. Weiterhin werden diese Beobachtungen als Ausgangspunkt genutzt, um die deskriptive Repräsentation und deren ästhetischen und poetologischen Dimensionen im Werk des Ausonius zu verorten.

In der Folge der Beschreibung der textuell oszillierenden Heroinnen tritt eine weitere, namentlich nicht spezifizierte Gruppe von Heroinnen an Cupido heran, um ihn in einer besonders sadistischen Weise zu foltern:

*Quaedam ignoscentum specie ludibria tantum
sola volunt, stilus ut tenuis sub acumine puncti
eliciat tenerum, de quo rosa nata, cruorem
aut pubi admoveant petulantia lumina lychni.*¹⁵³

Manche wollen einzig unter dem Anschein der Vergebenden vergnügliche Täuschung, sodass die dünne Nadel unter der Schärfe ihrer Spitze

¹⁵¹ Gaully (2019) 149 mit Verweis auf Nugent (1990) 32, vgl. auch Rees (2011) 144.

¹⁵² Green (1991) 532.

¹⁵³ Auson. *Cup.* 75–78.

das feine Blut hervortreibt, aus dem die Rose entspringt, oder
sie seiner Scham das unverschämte Licht einer Lampe nahebringen können.

Bemerkenswert ist die Wiederholung des für den *Cupido* hochrelevanten Begriffs der *species*, der sowohl im Widmungsbrief (*pr.* 7: *haec specie et argumento miratus sum*) als auch in Bezug auf die Materialität der Heroinnen einige Verse zuvor (V. 68: *speciem... inanem*) als nicht nur für die Poetik des *Cupido*, sondern auch für den Status der Erfahrungen eingesetzt wird. Im Sinne einer Hervorhebung des textuellen Status erzeugt dieser hier in einer *mise en abyme* eine weitere Ebene der Fiktionalität: Die Heroinnen, welche vom Erzähler selbst immer wieder als substanzlose Gespenster in der Fiktionalität der Erfahrungen des Liebesgottes fokalisiert werden, werden ihrerseits zu Autoren der Wahrnehmungen ihres Opfers. Dies geschieht, indem sie sich diesem „unter dem Anschein der Verzeihenden“ – man beachte, dass von Ausonius mit dem Partizip *ignoscentum* der Fokus auf die theatralische, nicht rein visuell darstellbare¹⁵⁴ Handlung der Heroinnen gelegt wird – in einer gewissen Performativität nähern, die ebenfalls schon im Widmungsbrief angelegt ist (*pr.* 5–6: *illae heroicae, quae sibi ignoscunt et plectunt deum*). Hier werden sie als Figuren charakterisiert, die durch ihre Performanz, nämlich die Bestrafung (*plectunt*), eine Schuld bei Cupido und damit die eigene Unschuld „beweisen“. Diese erneute Überblendung und Spiegelung der verschiedenen Ebenen des Gedichtes wird metapoetisch zusätzlich durch den Begriff der *ludibria* („vergnügliche Täuschung“) als Ziel der Heroinnen markiert. Tatsächlich handelt es sich bei diesem Begriff um einen metapoetisch auch an anderer Stelle in Ausonius' Œuvre genutzten Marker, sodass eine kurze Betrachtung desselben angezeigt erscheint.

Es handelt sich bei dem angesprochenen Werk um die *Mosella*, die Beschreibung einer Reise des Ausonius entlang des gleichnamigen Flusses. Innerhalb dieses Gedichtes, das stark vom deskriptiven Modus dominiert wird, wird immer wieder das Motiv der Täuschung und des Anscheins thematisiert.¹⁵⁵ Am deutlichsten ist die Relevanz dieser Täuschung für die ausonianische Poetik in der Deskription der *nautica pubes* zu fassen, welche während ihrer Spiele auf dem Fluss von den Spiegeleffekten desselben fasziniert zur (nach der Einführung einer unbekannten Figur als erster¹⁵⁶ zu einer zweiten) textimmanenten Betrachterinstanz und so zur Folie für den Rezipienten der poetischen Erzeugung derselben durch Ausonius wird.

Dieser inszeniert nach einem Vergleich mit anderen historischen nautischen Spielen¹⁵⁷ das Geschehen auf der Mosel:

¹⁵⁴ Rees (2011) 144–145.

¹⁵⁵ Charlet (1988) 79; Roberts (1984) 347; Taylor (2009) 195.

¹⁵⁶ Auson. *Mos.* 206–207 *dum spectat...transire diem, sua seria ludo / posthabet; excludit veteres nova gratia curas*. Durch die *lacuna* lässt sich nicht eindeutig feststellen, um wen es sich beim Subjekt handelt. Für einen Abriss der verschiedenen Lesarten Gruber (2013) 182–183.

¹⁵⁷ Gruber (2013) 181–188 u. Dräger (2011) 375–376.

*Non aliam **speciem** petulantibus addit ephebis* 220
Pubertasque amnisque et picti rostra phaseli.
Hos Hyperionio cum sol perfuderit aestu,
Reddit nautales vitreo sub gurgite formas
Et redigit pandas inversi corporis umbras.
Utque agiles motus dextra laevaue frequentant 225
Et commutatis alternant pondera remis,
Unda refert alios, simulacra umentia, nautas:
Ipsa suo gaudet simulamine nautica pubes
Fallaces fluvio mirata redire figuras.
Sic ubi compositos ostentatura capillos, 230
Candentem late speculi explorantis honorem
Cum primum carae nutrix admovit alumnae,
Laeta ignorato fruitur virguncula ludo
Germanaeque putat formam spectare puellae:
Oscula fulgenti dat non referenda metallo 235
Aut fixas praetemptat acus aut frontis ad oram
Vibratos captat digitis extendere crines:
Talis ad umbrarum ludibria nautica pubes
Ambiguus fruitur veri falsique figuris.¹⁵⁸

Keine andere Erscheinung geben den übermütigen Jünglingen 220
 ihre Jugend, der Fluss und die am Schnabel bemalten Kähne.
 Es überflutet diese die Sonne mit Hyperions Hitzeschwall
 und gibt die Abbilder der Matrosen im klaren Strom wieder,
 macht sie zu gekrümmten Schatten eines umgedrehten Körpers.
 Während sie behände Griffe rechts und links wiederholen 225
 und das Gewicht mit wechselndem Riemenschlag verlagern,
 gibt die Woge andere Schiffer, triefende Abbilder, wieder.
 Die Flottenjugend selbst erfreut sich an ihrem Abbild,
 erstaunt über das Wiederkehren täuschender Bilder im Fluss.
 So erfreut sich, sobald die Amme, im Begriff, die frisierten 230
 Haare zu zeigen, ihrem geliebten Schützling die weithin
 glänzende Schönheit des prüfenden Spiegels vorhält,
 das kleine Kind, froh über das ihm unbekannte Spiel,
 und glaubt, das Bild eines Zwillingmädchens zu betrachten:
 Es gibt dem glänzenden Metall unerwidert bleibende Küsse 235
 und versucht mal die eingesteckten Nadeln zu fassen, mal die
 in der Stirn geschwungenen Locken mit den Fingern zu glätten.
 So erfreut sich die Flottenjugend an vergnüglichen Täuschungen
 der Schatten und dem Trugbild aus Wahrheit und Täuschung.

Die Passage, deren Hauptmotiv das bewegte Spiegelbild ist, zeigt eine hohe Aufmerksamkeit für den Prozess der Wahrnehmung von dargestellter Wirklichkeit und dessen Reflexion. Ausonius beginnt die Metadeskription mit dem auch im *Cupido* als ästhetischem Schlüsselbegriff erkannten *speciem* (Mos. 220) und markiert so die weiteren Ausführungen als Reflexionsraum.

Zum einen bezieht es sich auf den in die Rezipientenwahrnehmung der primär beschriebenen *nautica pubes* hinübergleitenden Vergleich mit den Teilnehmern der historischen *naumachiae* in *Mos.* 208–219. Die jugendlichen Ruderer erscheinen durch ihre kräftige Jugendlichkeit (*pubertas*), das Gewässer (*amnis*) und die kriegerrisch inszenierte Ausstaffierung¹⁵⁹ ihrer Wasserfahrzeuge (*picti rostra phaseli*) als Teilnehmer einer solchen Naumachie. Dabei muss ebenfalls bedacht werden, dass auch die als Vergleich herangezogenen Naumachien bereits eine Imitation eines realen Ereignisses darstellen (*Mos.* 217–218: *innocuos ratium pulsus pugnasque iocantes / naumachiae*), sodass eine weitere Ebene der Fiktionalität eröffnet ist.

Zum anderen betont Ausonius die Ergänzung der Realität durch das gewählte Prädikat *addit*: Mögen es in der beschriebenen Welt die tatsächlichen Erscheinungen sein, ist jedoch klar, dass Ausonius diese Realität sowie deren Aufladung durch seine Deskription erzeugt und deren Wahrnehmung beim Rezipienten steuert, sie also „ergänzt“.

Diese intensivierte Wahrnehmung wird im weiteren Verlauf durch sensorisch sehr dichte Junktoren bestätigt, indem Ausonius die Jungen von der Hitze des Sonnenlichtes überflutet (*perfuderit...aestu*) beschreibt und so die visuelle mit der haptischen Wahrnehmung verbindet. Daneben wird das Motiv der Spiegelung eingeführt und gleichsam das Wortfeld der Wiedergabe eröffnet, das durch den Rest der Passage hinweg immer wieder bespielt wird (*redit...redigit...refert...redire...referenda*).¹⁶⁰ Ein Fokalkpunkt dieses Oszillierens zwischen sensorischer Wahrnehmbarkeit und Fiktionalität findet sich in der zweiten sensorisch dichten Junktur *simulacra umentia*, da sie einerseits die visuelle mit der taktilen Sphäre verbindet („tiefende Bilder“), andererseits jedoch auch auf deren Fiktionalität verweist: eine taktile Dimension der vom Wasser wiedergegebenen *simulacra* als „nass“ kann nur anhand der Evozierung durch den Dichter erzeugt werden. Die textimmanenten Rezeptionsfiguren werden daraufhin zur Folie für die Rezeptionshaltung des Lesers; sie erfreuen sich an ihrem eigenen Abbild (*simulamine*).

Diese Rezeptionshaltung der *nautica pubes* wird in einer weiteren Bildebene durch den Vergleich mit einem Mädchen, das ihr Spiegelbild nicht nur bewundert (*spectare*), sondern auch zu manipulieren versucht (*oscula dat...praetemptat...captat*), erweitert.¹⁶¹ Die letzten beiden Verse der Metadeskription fassen dieses ästhetische Dispositiv zum Abschluss der Passage zusammen, indem sie noch einmal explizit auf die zwischen Wahrheit und Täuschung schwankenden Abbilder (*ambiguus...formis*), aber auch auf die Reaktion der Rezeptionsfiguren auf diese im Sinne der bereits bekannten „vergnüglichen Täuschungen“ der Schattenspiele (*umbrarum ludibria*) verweisen. Ausonius lässt also die Heroinnen im *Cupido* gewissermaßen ebenso als Produzenten solcher *ludibria* – wenn auch in weitaus unangenehmerer Form als in der

¹⁵⁹ Green (1991) 469: „There is a hint of warfare which suits the preceding similes.“

¹⁶⁰ Dräger (2011) 376.

¹⁶¹ Dazu Taylor (2009) 199–200.

Mosella – auftreten und schafft so für den Rezipienten eine Aufmerksamkeit für die Erzeugung der Wahrnehmungen durch den Dichter.

Mit dem Angriff der aktiv täuschenden Heroinnen erfährt die Situation sowohl für Cupido als auch für den Rezipienten eine neue Qualität, da hier nach dem Ergreifen in V. 55 (*traxere*) und dem Aufhängen in V. 59 (*suspensum*) eine tatsächliche Interaktion mit Cupidos Körper im Zentrum steht, die nicht durch die Fokalisation des Erzählers als substanzlos herausgestellt wird. Im Gegenteil setzen die Heroinnen einen *stilus* gegen den Liebesgott ein, der ihn bluten lässt (V. 77: *eliciat tenerum...cruorem*). Ebenso wird eine brennende¹⁶² Lampe an sein Geschlecht herangeführt, deren Flamme mit dem Attribut *petulantia* qualifiziert wird, das zwar grundsätzlich das ungehemmte Verhalten der Benutzerinnen, darüber hinaus aber auch deren Absicht hinter der inszenierten Folter benennt.¹⁶³ Deren Wirkung auf das Opfer ist durch das vorher angedeutete Verzeihen und den Schwebezustand – das Prädikat *admoveant* macht eine Berührung letztlich nicht explizit – umso größer.

In der sich anschließenden Passage taucht als nach dem Auftauchen Cupidos zweite große Überraschung auch Mutter Venus in der Unterwelt auf:

<i>Ipsa etiam simili genetrix obnoxia culpae</i>	
<i>alma Venus tantos penetrat segura tumultus.</i>	80
<i>Nec circumvento properans suffragia nato</i>	
<i>terrorem ingeminat stimulusque accendit amaris</i>	
<i>ancipites furias natiq[ue] in crimina confert</i>	
<i>dedecus ipsa suum, quod vincula caeca mariti</i>	
<i>depre[n]so Mavorte tulit, quod pube pudenda</i>	85
<i>Hellespontiaci ridetur forma Priapi,</i>	
<i>quod crudelis Eryx, quod semivir Hermaphroditus.</i> ¹⁶⁴	

Auch jene Erzeugerin selbst, an ähnlichen Vergehen schuldig,	
stößt sorglos auf so großen Tumult, nämlich Mutter Venus.	80
Und statt dem umzingelten Sohn Hilfe zu bringen,	
verdoppelt sie dessen Schrecken, heizt mit bitteren Worten die	
kopfloren Furien noch an und verlegt ihre eigene Schande zu den Vergehen	
des Sohnes: dass sie die unsichtbaren Fesseln ihres Gatten trug	
nach der Ergreifung des Mars, dass die durch seine Scham beschämende	85
Gestalt des hellespontischen Priapus verlacht wird,	
dass Eryx grausam, dass Hermaphroditus ein Halbmann ist.	

M. Gindhart hat in ihrer Analyse herausgestellt, dass die Lesererwartung an dieser Stelle in die Irre geführt wird, indem Ausonius die Liebesgöttin intertextuell als lu-

¹⁶² Dräger (2011) 487–488 erklärt die Lampe als die Fackel Cupidos, da die übrigen Fackeln substanzlos seien. Dabei geht jedoch die aufgezeigte Varianz bzw. Überschneidung in der Wahrnehmung der Beteiligten (Heroinnen, Cupido, Rezipient) verloren, die gerade an dieser Stelle sehr deutlich über Cupido fokalisiert ist. Darüber hinaus kann auch der *stilus* eine blutende Wunde verursachen.

¹⁶³ So auch *ThLL* s. v. *I Ac* zur Stelle: „*feminae Cupidinem cruciatum insultantes*“.

¹⁶⁴ Auson. *Cup.* 79–87.

krezisch-friedliebend beschreibt, um sie dann als Mitglied der Foltercorona zu etablieren.¹⁶⁵ Dabei nimmt sie nicht nur in ihrer Doppelrolle als Täterin und Opfer, sondern auch als einzige Figur, deren Motive dramatisch von ihr selbst – wenn auch für den Rezipienten in indirekter Rede – präsentiert werden, eine besondere Rolle ein.¹⁶⁶ Die genannte Doppelrolle der Venus als Täterin und Opfer wird von Ausonius schon zu Beginn der Passage markiert, indem er eine Antithese mit zweien ihrer Attribute etabliert: Zum einen wird sie vom Erzähler als „an ähnlichem Vergehen schuldig“ (*simili...obnoxia culpae*) charakterisiert, dann jedoch als „sorglos“ (*secura*) beschrieben, ist sich selbst also keiner Schuld bewusst. Diese prekäre Situation wird noch weiter durch die *ancipites furias*, also die „schwankende Wut“¹⁶⁷ ausgeführt, die, wie R. P. H. Green anmerkt,¹⁶⁸ sich nach der Anmerkung des Erzählers zu ihrer eigenen Schuld gegenüber den Heroinnen auch gegen die Liebesgöttin selbst richten könnte. Ihrer eigenen Wahrnehmung der Situation, nämlich der Interpretation ihrer eigenen Schande (*dedecus*) als Schuld des Sohnes (*nati...crimina*) gibt Ausonius in einem weiteren Katalog Raum, der sie performativ ihr eigenes Unglück anhand ihrer Demütigung durch ihren gehörnten Gatten Hephaistos sowie durch Wesen bzw. Gestalt ihrer Söhne Eryx, Priapus und Hermaphroditus kommentieren lässt. Dass diese Äußerungen nicht als reine Gedanken präsentiert werden, die über eine Charakterfokalisation beschrieben werden, verdeutlicht Ausonius in V. 88 durch die Anmerkung des Erzählers, dass sich Venus nicht mit Worten begnüge:

*Nec satis in verbis. Roseo Venus aurea serto
maerentem pulsat puerum et graviora paventem.
Olli purpureum mulcato corpore rorem
sutilis expressit crebro rosa verbere, quae iam
tincta prius traxit rutilum magis ignea fucum.*¹⁶⁹

Doch mit Worten nicht genug: Die goldene Venus schlägt mit einem Kranz aus Rosen den klagenden und Schlimmeres erwartenden Knaben. Jenem presste den purpurnen Tau aus dem misshandelten Körper die zusammengebundene Rose mit wiederholt heftigem Schlag, die zuvor schon feuerrot gefärbt, nun einen noch röteren Farbton trug.

Nach ihrer wütenden Rede gegen den eigenen Sohn erzeugt auch Venus „echten“ Schaden an diesem. Die Beschreibung verschiebt die Wahrnehmung dabei wieder in Richtung Cupidos, während die taktilen Aspekte erneut überwiegen: So wird dieser geschlagen (*pulsat*) und zittert aus Angst vor Schlimmerem an seinem Körper (*paventem*). Die Assonanz in *pulsat puerum...paventem* erzeugt lautmalerisch den Eindruck wiederholter Schläge (vgl. V. 91: *crebro verbere*), deren Härte ihn körperlich

¹⁶⁵ Gindhart (2006) 228.

¹⁶⁶ Gauly (2019) 149.

¹⁶⁷ Dräger (2011) 488.

¹⁶⁸ Green (1991) 532.

¹⁶⁹ Auson. *Cup.* 88–92.

versehrt (*mulcato corpore*). Dabei übersteigert Ausonius das ohnehin sensorisch dichte Bild noch zusätzlich, indem das als „purpurner Tau“ bezeichnete Blut Cupidos die bereits rote Rose mit noch rötlicher Farbe versieht.

Dabei ist besonders der Ausdruck des *fucus* ein deutliches Signalwort für die Markierung der Ästhetik der eigenen Dichtung, der auch schon für das (zumindest für den Rezipienten) als Schaffung des Ausonius erkannte Gemälde im Widmungsbrief genutzt worden ist (pr. 3: *fucata...pictura*). Der *fucus* als Qualität einer Wahrnehmungserzeugung findet sich auch andernorts bei Ausonius und figuriert in einem der Gedichte zu Ausonius' germanischer Sklavin Bissula:

*Bissula nec ceris nec fuco imitabilis ullo
naturale decus fictae non commodat arti.
sandyx et cerusa, alias simulate puellas:
temperiem hanc vultus nescit manus. ergo age, pictor,
Puniceas confunde rosas et lilia misce,* 5
*quique erit ex illis color aeris, ipse sit oris.*¹⁷⁰

Bissula, nachzuahmen weder durch Wachs noch irgendeinen Farbton,
bietet ihre natürliche Zierde nicht einer gewirkten Kunstfertigkeit.
Mennig und Weißblei, täuscht andere Mädchen nur vor,
die Hand erreicht den Teint dieses Gesichtes nicht. Auf denn, Maler,
wirf purpurne Rosen zusammen und mische Lilien darunter, 5
welche Farbe auch immer deren Schimmer besitzt, sei die ihres Gesichtes.

Das Gedicht, welches Teil einer Gedichtgruppe mit der Sklavin Bissula als Thema ist¹⁷¹, verhandelt in einem paragonalen Diskurs die Anmut des Mädchens (*naturale decus*), die weder in der Kunst noch in der Kosmetik¹⁷² erreicht werden könne, welche von Ausonius als *ficta ars* bezeichnet werden. Ausonius erteilt der Bildkunst eine Absage, deren Hand es nicht vermag, die Realität ihres Teints nachzubilden, und fordert den Maler auf, durch einen Trick den richtigen Farbton (*temperies*) zu erkennen: Er soll rote Rosen und weiße Lilien zusammenwerfen, um dann über den Eindruck, den der von dieser Mischung reflektierte Ton (*color...aeris*) bei ihm auslöst, eine angemessene Wahrnehmung zu erzeugen. Dieses hochartifizielle Bild aus der Hand des Ausonius ist freilich eine Markierung der eigenen poetischen Leistungsfähigkeit,

¹⁷⁰ Auson. Biss. 5.

¹⁷¹ Zu den metapoetischen Aspekten der Bissula v. a. im Widmungsbrief Knight (2006).

¹⁷² *Fucus* steht hier, da es sich nicht nur um die Verhandlung paragonaler Diskurse, sondern auch elegischer Motive handelt, in einer semantischen Doppelrolle. Einerseits meint es hier die Malerei auf Wänden oder Tafelbildern, andererseits die „Malerei“ auf anderen Frauen, vgl. die Verwendung von *fucus* als (täuschende) Schminke in Plaut. *Most.* 275, Hor. *sat.* 1,2,83, Tib. 1,8,11. Diese Doppeldeutigkeit wird in *alias simulate puellas* insofern wiederaufgenommen, als damit sowohl die künstlerische Nachbildung von real existierenden Mädchen durch die Kunst als auch die „Umbildung“ ebensolcher durch Kosmetik (das mit *cerusa* vorhandene „Bleiweiß“ als solches Instrument etwa bei Ov. *Med.* 73–74: *Nec cerussa tibi nec nitri spuma rubentis / desit et Illyrica quae venit iris humo*) gemeint ist.

denn nur dieser Vergleich des Dichters ist geeignet, beim Rezipienten die Hautfarbe Bissulas der Realität nahekommend zu evozieren. Eine auffällige Parallele zur Ästhetik des *Cupido* findet sich dabei in dem Bild des *aer* („Wolke“, „Nebel“), der dort immer wieder als Qualität der *storyworld* (*Cup.* 1: *aeris in campis*) eingesetzt wird.¹⁷³

Veredelt wird dieser Vergleich zusätzlich noch durch die literarische Tradition, da Ausonius seinen Vergleich auf einen ähnlichen bei Vergil aufbaut, nämlich die Beschreibung der Lavinia vor der Konfrontation der Rutuler mit den Trojanern (*Aen.* 12,67–69: *Indum sanguineo ueluti uiolauerit ostro / si quis ebur, aut mixta rubent ubi lilia multa / alba rosa, talis uirgo dabat ore colores*).¹⁷⁴ Wie die *fucata pictura* im Triklinium des Zoilos ist also auch hier das poetische Bild des Ausonius eine Potenzierung und ein Übertrumpfen der (virtuellen) bildlichen Grundlage, die jedoch gleichsam in der literarischen Tradition verankert wird.

Tatsächlich wird der *fucus* als metapoetisches Konzept von Ausonius aber auch in der literarischen Kommunikation mit Standesgenossen¹⁷⁵ genutzt. Im Widmungsbrief des *gryphus ternarii numeri* (XV ed. Green) an Symmachus bittet Ausonius diesen, das eigene poetische Erzeugnis, welches er dem lusorisch-selbstironischen Ton des Briefes folgend mit *illa poetica scabies* („jenes dichterische Jucken“) bezeichnet, zu verbessern, und erwartet eine Besserung der poetischen Qualität durch eine Überarbeitung seitens Symmachus (*fucio tuae emendationis adiecto*).¹⁷⁶ Im Gegenzug lobt Symmachus in einer von M. Roberts für die spätantike Ästhetik als wesentlich angeführten¹⁷⁷ Bemerkung die jegliche Realität überflügelnde Ästhetik (*supra naturae dona*) der Beschreibung der Flussfische in der *Mosella* seines Freundes mit denselben Begriffen (*fucasti*).¹⁷⁸

Nachdem der *fucus*, auf den später noch einmal zurückzukommen sein wird, als elementare ästhetische Kategorie des *Cupido* und der Dichtung des Ausonius etabliert ist, werden unter diesem Blickwinkel nun die Handlungen der Figuren betrachtet, die Ausonius vor die das Gedicht gleichzeitig rahmende und abschließende vergilische Rahmung, nämlich das Aufwachen und Entkommen Cupidos durch die *porta eburna* (V. 103), platziert:

173 Darüber hinaus vgl. *Cup. pr.* 1 (*nebulam pictam*), *Cup.* 8 (*nebuloso lumine*), 49 (*umida/nubila*), 54 (*facta nube*).

174 Dräger (2011) 439; Green (1991) 317. Die Parallele ist darüber hinaus auch für die *Bissula* inhaltlich anreichernd, da Vergil die den Latinern drohende Sklaverei (*Aen.* 12,61–63) und die Wirkung der so evozierten Erscheinung Lavinias auf den in Liebe entbrannten Turnus (*Aen.* 12,70–71) thematisiert.

175 Zur poetischen, stark kompetitiv geprägten Freundschaft innerhalb elitärer Kreise im spätantiken Gallien Schwitter (2020).

176 Auson. *gryph.pr.* 23–27: *Hunc locum de ternario numero ilico nostra illa poetica scabies coepit excalpere, cuius morbi quoniam facile contagium est, utinam ad te quoque prurigo conmigret et fucio tuae emendationis adiecto inpingas sphongiam, quae imperfectum opus equi male spumantis absolvat.*

177 Roberts (1989) 77–78. Symm. *epist.* 1,14,4: *unde illa amnicorum piscium examina repperisti quam nominibus uaria tam coloribus, ut magnitudine distantia sic sapore, quae tu pigmentis istius carminis supra naturae dona fucasti?*

178 Nugent (1990) 32–33.

*Inde truces cecidere minae vindictaque maior
 crimine visa suo, Venerem factura nocentem.
 Ipsae intercedunt heroides et sua quaeque
 funera crudeli malunt adscribere fato.
 Tum grates pia mater agit cessisse dolentes
 et condonatas puero dimittere culpas.*¹⁷⁹

95

Von dort endeten die Drohungen und die Rache schien größer zu sein
 als sein Vergehen, und im Begriff, Venus selbst zur Schuldigen zu machen.

Die Heroinnen selbst gingen dazwischen und eine jede
 wollte ihren Tod lieber dem grausamen Schicksal zuschreiben.

95

Darauf dankte die treue Mutter dafür, dass die Leidenden von ihm abgesehen
 hatten und die dem Knaben erlassene Schuld fallen ließen.

Von Venus selbst zu Betrachterinnen und damit in gewisser Weise auch aus ihrer eigenen Perspektive gerissenen Rezipientinnen der Folter gemacht, lassen die Heroinnen ihre Racheabsichten fallen, ja halten die Göttin selbst von ihrer Gewalttat ab (*ipsae intercedunt*). Genauso wie die Inszenierung der Gewalt auf der Ebene der Kommunikation zwischen Erzähler und Rezipient direkt zuvor – bildlich inszeniert durch die blutige Rose – zu einem „überroten“ Rot (*magis ignea*) führt, scheint nun für die textimmanenten Rezipienten auch die Strafe größer als nötig (*vindictaque maior / crimine visa suo*), sodass es zu einem Handlungsabbruch durch die Figuren selbst kommt, die das in der *praeformatio* angekündigte Thema – das *plectere deum* – nicht nur freiwillig beenden, sondern dem Liebesgott die Schuld erlassen. Dabei spiegeln die gedoppelten Motive der poetischen vom Dichter bzw. intradiegetisch von den Figuren durchgeführten Übersteigerung einander.

4.6 Der literarische Raum des *Cupido*

Die Analyse der Deskription als textuellem Modus des *Cupido* hat gezeigt, dass Ausonius das Gedicht anhand des für die Textkonstitution wesentlichen Einsatzes der Fokalisation zu einem Raum macht, innerhalb dessen der Rezipient in seiner Lektüre vom Dichter zwischen den beiden Polen der Wahrnehmungserzeugung einerseits und der Illusionsdurchbrechung andererseits durch eine sowohl literarisch als auch medial hochkomplexe und in ihrer Gefasstheit uneindeutige *storyworld* geführt wird.

Als wesentliches Element der Strategie hat sich dabei die Fokalisation über zwei Instanzen erwiesen. Die metadeskriptiven, auf die virtuose Artifizialität der Repräsentation abhebenden Passagen werden über den Erzähler fokalisiert. Für die Wahrnehmungserzeugung hingegen, deren wesentliche Qualität in der Schaffung einer hohen sensorischen Dichte durch die Ansprache v.a. des Tastsinns und Ge-

¹⁷⁹ Auson. *Cup.* 93–98.

sichtssinns liegt, wird über die Heroinnen und Cupido fokalisiert, die beide im Sinne einer Verkörperung als Identifikationsfigur für den Rezipienten dienen.

Auf den ambigen Status der Repräsentation verweist Ausonius innerhalb der Metadeskription v. a. über zwei in der Analyse herausgestellte Schlüsselbegriffe, nämlich das *vibrare* und den *fucus*. Das in der redundanten Metadeskription verwendete Verb *vibrare* verweist zuerst auf das Oszillieren zwischen den Ebenen von Text und Intertext, die als funktional genutzte „Türen“ die Semantik des *Cupido* erweitern, indem sie etwa in einem bereits im Widmungsbrief die literarische Tradition aufspannenden *mise en abyme* über den Diskurs zu *species* und *argumentum* die Ambiguität der Repräsentation in der Metadeskription bei Vergil aufrufen. Weiterhin meint *vibrare* auch das Oszillieren zwischen den Künsten, da Ausonius das Gedicht nutzt, um anhand des im Widmungsbrief aufgerufenen virtuellen Gemäldes den ambigen Status der visuellen Repräsentation innerhalb der eigenen Dichtung zu reflektieren. Dieser zeigt sich einerseits im Motiv des substanzlosen Traumes und den Trugbildern der Unterwelt, andererseits aber auch außerhalb des *Cupido* für Ausonius eine Rolle spielt, wie der Exkurs zur *Bissula* und dem paragonal-metapoetischen Diskurs in *Biss*. 5 gezeigt hat. Diese Reflexion des kritischen Status der Repräsentation ist schließlich auch ein weiterer Aspekt des *vibrare*, da sie, wie S. G. Nugent zum Œuvre des Ausonius festgestellt hat, die Aufmerksamkeit des Lesers auf die Textualität der eigenen Dichtung lenkt.¹⁸⁰ Der *fucus* als ästhetischer Begriff der Dichtung des Ausonius hat sich als Schlagwort für ein weiteres Merkmal ebendieser gezeigt. Dieses Schlagwort steht auf dem ontologisch oszillierenden *vibrare* aufbauend für eine Poetik, die eine im literarischen Wettstreit mit den Standesgenossen geleistete Übersteigerung der Repräsentation in ihrem Verhältnis zur Realität zum Ziel hat.

Die beobachtete Teilung des Gedichtes durch den Wechsel von einer substanzlosen¹⁸¹ Umwelt, in der eine unveränderliche Ewigkeit zu herrschen scheint, zu einer von drastisch inszenierten Wahrnehmungen angereicherten Handlung, welche diesen Zustand durchbricht,¹⁸² lässt die Frage aufkommen, wie dieser wesentliche Aspekt für die Gesamtinterpretation des *Cupido* zu deuten ist. Zu diesem Zweck soll nun die sowohl das Gedicht abschließende als auch die vergilische Rahmung desselben affirmierende,¹⁸³ in ihrer Deutung zugleich aber auch sehr schwierige und umso relevantere letzte Handlung des Protagonisten Cupido betrachtet werden:

*Talia nocturnis olim simulacra figuris
exercent trepidam casso terrore quietem.*

100

¹⁸⁰ Nugent (1990) 39.

¹⁸¹ Substanzlos ist sie insofern, als sie, wie gezeigt worden ist, keine sinnlichen Wahrnehmungen evoziert und als intertextueller Raum sowohl im Widmungsbrief als auch in der Textkonstitution des eigentlichen Gedichtes charakterisiert wird.

¹⁸² Sie durchbricht diesen Status zwar, stößt dabei den Rezipienten aber gleichzeitig immer wieder auf die Textualität dieser Welt.

¹⁸³ Zur durch die Vergilzitate etablierten Ringkomposition Vannucci (1989) 50.

*Quae postquam multa perpessus nocte Cupido
effugit, pulsa tandem caligine somni
evolat ad superos portaque evadit eburna.*¹⁸⁴

Solche Träume störten manchmal mit nächtlichen Erscheinungen
die von leerem Schrecken erzitternde Nachtruhe.

100

Nachdem Cupido diese Dinge nach einer langen Nacht ertragen hatte und
entflohen war, flog er schließlich nach Abschütteln der Finsternis des Traumes
zu den Oberen und entkam so durch die Pforte aus Elfenbein.

Die letzten Verse des Gedichtes spielen, wie bereits vielfach angemerkt worden ist,¹⁸⁵ eine wesentliche Rolle für den ästhetischen Reiz des Gedichtes, da sie in einer Schlusspointe die Erfahrungen des Liebesgottes für den Leser als Traumgestalt erklären, die sich im Nachhinein als bereits vom Erzähler durch die Wortwahl der Deskription vorbereitet herausstellt.¹⁸⁶ So fallen etwa die erneute Verwendung des Adjektivs in *casso terrore* (vgl. V. 54–55: *cassa... suffugia*) und die Thematisierung von *simulacra* und *figurae* als Motiv der Handlung auf, die diese Erkenntnis deutlich markieren und so den ästhetischen Reiz deutlich unterstützen und das Geschick des Dichters herausstellen.¹⁸⁷ Neben diese ästhetische Komponente stellte sich dabei aber auf der hermeneutischen Ebene die Frage nach der Bedeutung dieses zwar vorbereiteten, aber dennoch überraschenden Endes, welches von Ausonius so geschickt arrangiert worden ist, dass der Rezipient erst mit *portaque evadit eburna*, den letzten Worten des Gedichtes, mit einer nur auf den ersten Blick leicht zu verstehenden Auflösung der Situation konfrontiert ist. Bevor dieser Befund vor dem Hintergrund der in dieser Fallstudie präsentierten Analyse des *Cupido* gedeutet wird, soll zuerst ein kurzer Überblick über die bisherigen Deutungen geboten sein.

Bislang gibt es mehrere Vorschläge für eine Deutung des Gedichtendes, die zu meist von den lusorisch-apologetischen Bemerkungen des Widmungsbriefes ausgehend eine Interpretation vorschlagen, die eine sich in gewisser Hinsicht distanzierende Haltung des Ausonius zur eigenen Dichtung sieht.

Eine Gruppe von Forschern ging davon aus, dass Ausonius sich mit dem Traumende in gewisser Weise vom Sujet des Dargestellten distanzieren, um eine im neuen kulturellen Umfeld potentiell entstehende Kritik an seiner dem Mythos verpflichteten Dichtung auszuhebeln. L. Mondin begriff die abschließende Identifizierung der Handlung als Traum im Sinne einer Absicherung gegenüber christlicher Kritik¹⁸⁸ und auch M. Vielberg interpretierte sie analog als Mittel zur Distanzierung vom Inhalt, den er mit der Kreuzigung des Liebesgottes als mögliche Anspielung auf

¹⁸⁴ Auson. *Cup.* 99–103.

¹⁸⁵ Nugent (1990); Davis (1994); Mondin (2005); Gindhart (2006).

¹⁸⁶ Gauly (2019) 146–148 benennt dies als wesentlichen Unterschied zum vergilischen Prätext.

¹⁸⁷ Auch das an gleicher Stelle in V. 14 auftauchende, den sensorisch-emotionalen Charakter des Gedichtes affirmierende *exercent* dient diesem Zweck.

¹⁸⁸ Mondin (2005) 371–372.

christliche Lehren und damit als potentiell Reizthema deutet¹⁸⁹, ohne jedoch dafür Indizien im Text aufzuzeigen. U. Schmitzer hat sich mit Verweis auf das wenig problematische Klima am Kaiserhof und dort speziell auf die Abfassung eines frivolen Vergilcentos durch Valentinian, der auch Ausonius zu einer Abfassung eines solchen genötigt hat,¹⁹⁰ gegen eine solche, von kultisch-religiösen Aspekten verursachte Motivation ausgesprochen.¹⁹¹ Dabei ist zu beachten, dass in Ausonius' Œuvre ein unproblematisches Nebeneinander von christlichen und traditionellen literarischen – man sollte nicht zuletzt zwischen Kulturbeständen und Kultbeständen differenzieren – Inhalten zu beobachten ist. Auch scheint diese Absage auf einer breiteren Basis aufgrund der Forschung der letzten Jahrzehnte zum Verhältnis von Christentum und „Paganismus“ und der differenzierten und weniger auf einen binären Antagonismus pochenden *communis opinio*¹⁹² durchaus sinnvoll.¹⁹³

Diese Linie weiterverfolgend, aber deutlicher zwischen literarischen Bestand und Religion bzw. Kult trennend, hat B. Gauly mit seiner Analyse des Widmungsbriefes sehr überzeugend eine deutliche Anlehnung des Gedichtes an Diskurse bei Ovid auf verbaler Ebene herausgestellt. Weiterhin konnte er die Haltung des Ausonius als die eines weniger apologetisch als vielmehr selbstbewusst ein nun der Vergangenheit angehörendes Sujet aktualisierenden Dichters charakterisieren. Dabei deutet B. Gauly den Traum als Signal für eine konzeptuelle Trennung zwischen vergangener Zeit bzw. deren Sujets und der eigenen Zeit.¹⁹⁴

Ebenso an der selbstbewussten Auseinandersetzung des Ausonius mit der eigenen und fremden Dichtung interessiert, sieht M. Gindhart den Zweck des Traumendes in einer Vergilparodie begründet, welche Cupido als *alter Aeneas* seine wenig epische Katabasis beenden lässt, indem das Schreiten durch das Elfenbeintor auf das Aufwachen verkürzt sei.¹⁹⁵ Diese Deutung fußt v. a. auf der Analyse der ersten Hälfte des Gedichtes sowie des Widmungsbriefes, wo M. Gindhart nichtepisches Vokabular und der Komödie entlehnte Wendungen dokumentiert.¹⁹⁶ Dabei ist jedoch festzuhalten, dass es in der Darstellung des Cupido bis auf das Narratem, dass beide die Unterwelt durch das Elfenbeintor verlassen, keinerlei von Ausonius gesetzte Marker gibt, die eine solche Aufforderung an den Leser, Cupido als Parodie des Aeneas zu lesen, absichern.¹⁹⁷ M. Gindhart bemerkt selbst, dass dem Gedicht die „Polyvalenz ausonia-

189 Vielberg (2013) 349.

190 Auson. cent. epist. 10 – 21.

191 Schmitzer (2004).

192 Eine Neubetrachtung und Widerlegung solcher Dualismen in Cameron (2011). Siehe auch den Überblick bei Maxwell (2012).

193 Eine aktuelle Studie zum Cupido als persönlicher Dichtung, die Ausonius als Mittler zwischen Tradition und Christentum charakterisiert sowie Intertexten zu den *Georgica* Vergils nachspürt, liegt in Yaceczko (2021) vor.

194 Gauly (2019) 159 – 160.

195 Gindhart (2006) 235 – 236.

196 Gindhart (2006) 218 – 219.

197 Gegen eine durchgehend parodistische Absicht auch Rees (2011) 146 – 147.

nischer Dichtung“ eignet,¹⁹⁸ weshalb die Intertexte zu Plautus bzw. Terenz wohl eher Aspekte des *lusus* sind, der in Ausonius' Werk omnipräsent ist.¹⁹⁹ Auch muss festgehalten werden, dass die postulierte Verkürzung des vergilischen Intertextes der *porta eburna* als Abschwächung des semantischen Potentials vor dem Hintergrund der in der Analyse herausgestellten Komplexität der Narrativisierung und der Rolle des Inhaltes der dominant vergilischen Prätexte für ebendiese mehr als unwahrscheinlich erscheint.

N. G. Davis deutete dementsprechend mit einem aufmerksamen Blick für den postmodern anmutenden²⁰⁰ und hoch selbstreferentiellen Charakter der Dichtung des Ausonius den Traum als eine Auseinandersetzung des Ausonius mit dem vergilischen Prätext *Aen.* 6,693–698. In diesem Kontext sieht Davis das Gedicht vor dem Hintergrund weiterer ausonianischer Werke, die sich mit dem Träumen und dem Umgang mit diesem befassen,²⁰¹ als Reflex und Instanz einer spätantiken Lesart der vergilischen Katabasis. Diese Lesart lässt Vergil durch das Verlassen der Unterwelt durch das Elfenbeintor das Thema der Unzuverlässigkeit von Träumen und Traumdeutung etablieren.²⁰²

Vor diesem Hintergrund interpretierte N. G. Davis die Traumenthüllung am Ende des *Cupido* folgendermaßen:

The manner of the final authorial revelation is instructive: the dreamer's exit from the underworld (the final incident within the framework of the dream narrative) is represented as coincident with his awakening from sleep (the moment of rupture of the dream narrative). Underworld sojourn and dream text are coterminous.²⁰³

Diese Interpretation ist jedoch insofern problematisch, als sie einige wesentliche narratologische Aspekte des Gedichtschlusses nicht berücksichtigt. Um diese zu analysieren, soll die narrative Anlage des *Cupido* noch einmal kurz rekapituliert werden. Auf höchster Ebene präsentiert Ausonius in seiner *praefatio* Gegenstand und

198 Gindhart (2006) 215.

199 Dies zeigen die Bemerkungen in den verschiedenen *praefationes* immer wieder. Dazu auch Nugent (1990) 29: „Yet the ludic element of Ausonius' work is so prevalent and self-conscious that to overlook it is to distort the corpus as we have it. [...] A balanced view of the work must take into account literary play and (perhaps paradoxically) take it seriously.“ Ähnlich kritisch zu M. Gindharts Parodiethese Gauly (2019) 147 Anm. 17.

200 Nugent (1990) 37–41.

201 Hier ist v. a. *Ephem.* 8,22–28 zu nennen, das explizit auf die Unterweltdarstellung bei Vergil Bezug nimmt: *divinum perhibent vatem sub frondibus ulmi / vana ignavorum simulacra locasse soporum / et geminas numero portas: quae fomice ebumo / semper fallaces glomerat super aera formas / altera quae veros emittit cornea visus / quod si de dubiis conceditur optio nobis / deesse fidem laetis melius quam vana timeri.*

202 Davis (1994). Vgl. Serv. *Aen.* 6,893: *et poetice apertus est sensus: vult autem intellegi falsa esse omnia quae dixit.* Zum Forschungsdiskurs bezüglich der Deutung des Endes von *Aen.* 6 siehe den Überblick bei Möllendorf (2000) 49–54.

203 Davis (1994) 167.

Anlass seiner Dichtung und bereitet den Rezipienten auf relevante poetologische Aspekte vor, um dann den Erzähler gleich zu Beginn des Gedichtes die Narration vollziehen zu lassen. Die Analyse des Gedichtes hat gezeigt, dass der Erzähler die Fokalisation über das ganze Gedicht hinweg kontrolliert und außerhalb der metanarrativen Passagen (die *Minoia fabula*, die sentenzartigen Bemerkungen zu Cupidos rechtlichem Status), welche ausschließlich für die direkte Kommunikation mit dem Leser konzipiert sind, diese Fokalisation immer wieder mit Instanzen von Charakterfokalisation (Cupido, Heroinen) durchsetzt. Diese Fokalisierung über die Figuren zeichnet sich, wie die Analyse gezeigt hat, durch eine hohe sensorische Dichte aus und hebt sich so von der Fokalisation des Erzählers ab, die immer wieder die Uneindeutigkeit und Substanzlosigkeit der Erscheinungen der Unterwelt betont. S. G. Nugent hat in ihrer überblicksartigen Studie der Poetik des Ausonius umrissen, dass sich dabei die Lektüre des Rezipienten mit der Erfahrung Cupidos in der Unterwelt überschneidet,²⁰⁴ und auch in der vorangehenden Analyse hat sich gezeigt, dass Cupido sich aufgrund der Narrativisierung als Identifikationsfigur für den Leser eignet.

Ähnliches hat P. von Möllendorff in Bezug auf den vergilischen Prätext *Aen.* 6,893–898 für die Figur des Aeneas in einer Analyse vorgetragen, die über eine kritische Auseinandersetzung mit dessen homerischem Prätext (*Od.* 19,559–567) die Rolle des Lesers als wissende Deutungsinstanz hervorhebt, welche über die Nutzung ihres literarischen Vorwissens die hermeneutischen Probleme der Erzählung aufzulösen angehalten ist.²⁰⁵ Dabei betont er, dass es gerade der Unterschied zwischen der unzureichenden Wahrnehmung – man könnte aufgrund unserer Erkenntnisse von Fokalisation sprechen – der Unterwelt durch Aeneas ist, der den Leser dabei zu solcher Tätigkeit anhält.²⁰⁶ Was N. G. Davis in seiner Interpretation des Gedichtschlusses jedoch übersehen hat, ist die narratologische Beobachtung, dass das Verlassen der Unterwelt und das Erwachen aus dem Traum tatsächlich nicht in eins fallen, also nicht *coterminous* sind.²⁰⁷ Der Erzähler markiert im Gegenteil sehr deutlich und abrupt, dass hier nun die Wahrnehmung des Liebesgottes beendet ist, indem er auktorial anmerkt, dass „solche Erscheinungen“ (*Cup.* 99: *talía simulacra*) Cupido beschäftigen. Damit lenkt Ausonius gleichermaßen die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf seine eigene Rolle in der Schaffung dieser Wahrnehmungen, die, wie wir gesehen haben, nicht nur diesen, sondern auch den Leser außer Atem halten (*exercent*),²⁰⁸ da er es ist, der diese in letzter Instanz erzeugt. Auf den Widerstreit zwischen der durch

²⁰⁴ Nugent (1990) 42.

²⁰⁵ Möllendorff (2000) bes. 64–66.

²⁰⁶ Möllendorff (2000) 64, wo Aeneas' Wahrnehmung (für den Leser des *Cupido* umso treffender) als „nebelhafter Schwarm“ bezeichnet wird.

²⁰⁷ Dieser Deutung einer Gleichsetzung von Traumende und Gedichtende hat sich auch jüngst noch Pelttari (2019) 28 angeschlossen.

²⁰⁸ Diese Performanz spiegelt sich letztlich auch in der Bemerkung zu Beginn des Gedichtes, wo die Heroinen (für sich selbst, Cupido und den Leser) ihre Schrecken fortwährend erdulden müssen (*Cup.* 14: *exercent memores obita iam morte dolores*).

die Doppelfokalisation erzeugte intertextuell-hermeneutischen Lektüre einerseits und der ästhetisch ausgerichteten Lektüre andererseits weist auch der in paradoxer Weise eng verzahnte Verweis auf die Qualität des Traumes hin (*trepidam casso terrore quietem*); die Nachtruhe ist *trepida*, wirkt sich also sehr direkt auf die Körperlichkeit des Cupido (und poetologisch auf die des Lesers aus), während sie gleichzeitig eigentlich von einem „leeren Schrecken“ (*casso terrore*) geprägt ist. Cupidos Handlungen werden also ab diesem Punkt aus der Außenperspektive des Erzählers narrativisiert, der in der Folge den Liebesgott zuerst in der Unterwelt aufwachen lässt, um diesen selbst (!) erst danach durch das Elfenbeintor entschwinden zu lassen. Diese Chronologie ist mehr als deutlich durch den vorzeitigen *postquam*-Satz (*quae postquam...effugit*) markiert.²⁰⁹ Daraus ist zu schließen, dass Cupido in der Unterwelt geträumt hat – so viel zu seiner singulären Erfahrung – und dann erst wie sein Halbbruder Aeneas die Unterwelt durch die *porta eburna* verlässt. Anders als dieser, der, nimmt man die Deutung der Katabasis als Traum durch Servius und N. G. Davis ernst, jedoch mit dem Ende seines Traums die Unterwelt verlässt und gleichzeitig erwacht, wacht Cupido bereits in der vergilischen Unterwelt auf, um diese in Richtung einer vergilischen Oberwelt zu verlassen, die mit der liminalen Situation des vergilischen Elfenbeintors als letzter „Tastenschlag“ mehr als deutlich ein letztlich vom Text nicht erreichbares „Außen“ impliziert. So stellt Ausonius den Rezipienten vor die Frage, was aus diesem Befund zu schließen ist. Um diese Frage beantworten zu können, muss nun ein letzter Blick auf die Selbstwahrnehmung des Ausonius als Produzent und Rezipient von Literatur geworfen werden.

In einem Brief an seinen Freund Symmachus (*epist.* 12 OCT) bedankt sich Ausonius bei diesem für dessen Worte zu einem der vorhergehenden Briefe, dessen literarische Ausarbeitung (*concinnatio*) dieser gelobt habe. Gleichsam äußert Ausonius seine Zweifel an diesem Urteil und bietet mehrere Vergleiche für das von ihm an sich selbst beobachtete Phänomen, dass er nach der Lektüre des Briefes des Symmachus erfreut und überzeugt sei, sobald er diesen jedoch weggelegt habe, wieder in den Zustand der Selbstzweifel zurückfalle.²¹⁰

*Hoc me velut aerius bratteae fucus aut picta nebula non longius quam dum videtur oblectat, chamaeleontis bestiolae vice, quae de subiectis sumit colorem.*²¹¹

Dies erfreut mich ähnlich wie der schleierhafte Farbton eines Metallplättchens oder ein gemalter Nebel nicht länger, als es betrachtet wird, ganz nach der Art des Tierchens Chamäleon, das seine Farbe von seinem Untergrund nimmt.

²⁰⁹ Der Einsatz eines temporalen Nebensatzes lässt sich kaum durch die Anführung einer *licentia* seitens des Dichters wegargumentieren.

²¹⁰ Zu diesem Aspekt der flüchtigen Freude am eigenen Werk und Fragen der Autorschaft und Publikation Peltari (2011), zu Auson. *epist.* 12 besonders 165.

²¹¹ Auson. *epist.* 12,12–15.

Bei diesen Worten handelt es sich vordergründig um eine Aussage, die in einem völlig anderen Kontext getätigt wird, da es sich einerseits mit der Epistolographie um ein anderes *genus* handelt und der Brief nicht nur dem literarischen Austausch Gleichgesinnter dient, sondern auch um ein Bittschreiben, das die Ankunft des gemeinsamen Protégés Iulianus ankündigt.²¹² In ihrer nie ganz ernstzunehmenden Selbsterniedrigung²¹³ entspricht sie jedoch andererseits ganz dem bisher zu Ausonius' Selbstdarstellung im *Cupido* Festgestellten und bietet gerade in ihrer den Gedichtkontext und den literarischen Raum für die globaleren Belange der *amicitia* verlassenden Pragmatik einige interessante Aspekte zur den ästhetischen und poetologischen Konzepten, die Ausonius' literarische Kommunikation durchdringen. Dabei ist die Passage umso interessanter, als sie Ausonius selbst als Leser in den Blick nimmt (*hoc me...oblectat*) und mit den gewählten Analogien Diskursfelder bedient, die sich in der Analyse des *Cupido* als zentral herausgestellt haben, nämlich einerseits die Auseinandersetzung mit dem Verhältnis zwischen Dichtung und Bildkunst und andererseits mit dem Oszillieren einer Wahrnehmung zwischen verschiedenen (textuellen, medialen, räumlichen) Ebenen. Ausonius vergleicht seine eigene Freude an der Lektüre des Briefes des Symmachus mit der Rezeption zweier verschiedener Kunstgegenstände: einem Metallplättchen, dessen visueller Eindruck in den Vordergrund gestellt wird (*aerius bratteae fucus*), sowie der bereits im Widmungsbrief des *Cupido* vertretene Begriff der *picta nebula*. Diese poetologische Verwendung in *Ep.* 12 und die im *Cupido cruciatus* immer wieder beobachteten Begriffe, die dem Gedicht und seiner *storyworld* nebelhafte Qualitäten bescheinigen (8 *nebuloso lumine*, 29 *tenui sub imagine*, 48 *umida inter nubila*) deuten daher auch auf diese Lesart eines angepassten Plautuszitates *en umquam vidisti tabulam pictam in pariete?* (*Men.* 143) zu Beginn des Widmungsbriefes, der, genau wie das folgende Gedicht, einen aktiven und kundigen Leser voraussetzt, der eine solche Veränderung des Intertextes zur intertextuellen, medialen und räumlichen *nebula* zu goutieren vermag.

Beide Begriffe, *fucus* und *nebula*, sind sich auch hier offenbarende Kernbegriffe der der ausonianischen Dichtung zugrundeliegenden Poetik, die die unklare Gestalt des Dargestellten betonen und dabei den Blick auf das Mehr lenken, das zwischen Vorlage und Repräsentation derselben stattfindet und so den Rezipienten im Sinne einer Auseinandersetzung mit dem Gegenstand aktivieren. So wie der Wert ausonianischer Dichtung eine solche Interaktion nötig macht, entfaltet auch das Metallplättchen seinen *aerius fucus*, genauso wie der Teint der Bissula (und auch der *Bissula*) oder das Blutrot der Rosengirlande im *Cupido* erst durch die Interaktion mit dem

²¹² Auson. *epist.* 50 – 53: *Iulianum tamen familiarem domus vestrae, si quid de nobis percontandum arbitraris, allego: simul admoneo, ut, cum causam adventus eius agnoveris, iuves stadium quod ex parte fovisti. Vale.*

²¹³ Eine neuere und sehr differenzierte Untersuchung der Selbstdarstellung des Ausonius in seinen Briefen und die zu den Gedichten gehörenden Paratexten bietet McGill (2014), der die vorliegende Stelle jedoch nicht auswertet.

aktiven Rezipienten.²¹⁴ Gleichzeitig thematisiert Ausonius die zeitlich begrenzte Wirkung einer solchen Rezeption, indem er betont, dass ihn diese Dinge nur erfreuten, solange sie betrachtet würden (*non longius quam dum videntur*), stellt also die Bedeutung einer aktiven Auseinandersetzung noch einmal heraus.²¹⁵

Dieses selbst flüchtige Bild des Oszillierens zwischen mehreren Ebenen fasst Ausonius darüber hinaus in einem für unsere Deutung des *Cupido* aufschlussreichen Vergleich mit einem Phänomen aus der Tierwelt zusammen: Die Wirkung der Rezeption verlaufe nach Art des Chamäleons (*chamaeleontis bestiolae vice*), das seinen *color* – ein ebenfalls metapoetisch relevanter Begriff²¹⁶ – von seinem Untergrund (*de subiectis*) nehme.²¹⁷ Damit ist die Ästhetik des *Cupido* aus der Hand eines versierten Centonisten, aber auch aus der eines innovativen und virtuosen Dichters auf den Punkt gebracht: Das vergilische *framing*, welches das Gedicht nicht nur mit einem direkten Zitat eröffnet, sondern auch mit einer komplexen Anspielung auf das Ende der vergilischen Katabasis beendet, bildet mit dem gemeinsam mit Intertexten aus Ovid, Statius, Valerius Flaccus und weiteren Dichtern gewobenen Netz das *subiectum*, das durch das Chamäleon Ausonius mit seiner innovativen Dichtung betreten wird, die erst so zu ihrem literarischen Rang kommt.

Dabei ist es die Rolle des Rezipienten, die Täuschung des Chamäleons durch immer wieder vollzogenes Re-fokussieren und Springen zwischen den Ebenen der *subiecta* und des ausonianischen Beitrages zu reflektieren und mal den Untergrund, mal die scheinbar transparente Oberfläche – erinnert sei an die Wendung *tenui sub imagine* aus dem Minoischen Katalog (*Cup.* 29) – zu betrachten, während der *color* in der ästhetischen Achse des Rezeptionsakts zwischen beiden Ebenen schwimmt. Genau in diesem Kontext sind auch weitere Bemerkungen des Ausonius zu werten, welche das Eindringen des Ausonius in den literarischen Raum thematisieren. Eine dieser Bemerkungen versteckt sich innerhalb des Gedichtes selbst und ist von der Forschung bisher nicht als metapoetisch relevant erkannt worden, da sie inmitten der als sehr aktionsgeladen erwiesenen Inszenierung der Ergreifung Cupidos getätigt wird und dort in erster Linie fast schon ironisch das Unglück des Liebesgottes kommentiert, denn er wird beschrieben als *loca non sua nactus* (*Cup.* 52), also als jemand, der an einen Ort gelangt ist, wo er (traditionell) nicht hingehört.

²¹⁴ Dabei sei an die Verwendung an prägnanter Stelle von *aerius* bzw. *aer* sowohl im *Cupido* (V. 1: *aeris in campis* als rahmender Auftakt und V. 28 *aeriae...Cretae* als Teil der metapoetisch hochrelevanten Beschreibung der Kreterinnen) als auch in der *Bissula* (Biss. 5,6 *color aeris*) erinnert.

²¹⁵ Die Ähnlichkeit der Rezeption ausonianischer Dichtung mit der eines Traumes betont Gauly (2019) 160 in seinem Fazit: „Gemeinsam ist Traum und Lektüre ihre begrenzte Dauer, und so gewährt Ausonius' Dichtung über die liebenden Heroinnen und ihre Götter dem Leser die Rückkehr in die Epoche des Mythos, aber nur auf Zeit, einem Traum vergleichbar, auf den unweigerlich das Erwachen folgt.“

²¹⁶ Vgl. Auson. *protr. praef.* 9–12: *Si qua tibi in his versiculis videbuntur (nam vereor, ut multa sint) fucatus concinnata quam verius et plus coloris quam suci habere.*

²¹⁷ Pelttari (2011) 165 analysiert das Bild als Verweis auf den ambiguen Status der ausonianischen Dichtung zwischen Gedicht und dessen Rezeption.

Dieser Ort ist in der metapoetischen Aussage des Ausonius aber natürlich nicht nur die von Cupido bisher nicht erfahrene Unterwelt, sondern auch die Unterwelt der literarischen Tradition, sodass die Aussage auch das Vorstoßen des Dichters in einen literarischen Raum meint. In dieser Linie weiterdenkend ist als zweites Signal auch der präfatorische *error* des Ausonius um eine weitere Bedeutungsnuance zu ergänzen, da er in seiner Semantik auch dieses konzeptuell-räumliche „Herumirren“²¹⁸ des Dichters in einem literarischen Raum abbildet, dessen fast schon museal anmutender Charakter²¹⁹ die im Sinne der *cassa suffugia* nie ganz abzuschüttelnde Abhängigkeit immer wieder markiert.

Damit ist eines nach der erneuten Betrachtung des Gedichtschlusses klar: Cupido und Leser verlassen zwar die vergilische Unterwelt durch das Elfenbeintor, nicht aber die Welt Vergils. In diesem Sinne gewinnt die oft als *captatio benevolentiae* abgekanzelte Bemerkung des Ausonius gegenüber Gregorius Proculus, dieser werde dasjenige, was er als das seine erkennen werde, lieben (*quodcumque meum scieris, amabis*), eine neue poetologische Zugkraft, die das Selbstverständnis eines Dichters spiegelt, der sich und seinen Rezipienten in virtuoser Weise als Akteuren in einem eng abgesteckten literarischen Raum den Spiegel vorhält.

218 Dass der *error* der *praefatio* sich in den *errantes* der Unterweltsbeschreibung (*Cup.* 5) spiegelt, hat schon Nugent (1990) 42 bemerkt, dieses Phänomen jedoch im Sinne einer Bezugnahme auf die apologetischen Aspekte gedeutet.

219 Die Quantität und Dichte derartiger Marker innerhalb des *Cupido* ist beeindruckend: 4x *olim*, 1x *quondam*, *memorat*, *memores*, *memori* (*recursu*) dazu die literarisch-selbstreferentiellen Handlungen der Heroinnen als ihre eigenen Intertexte in *revocant*, *revocata*, *respicit*, *recolentes*, *refovent*.

5 Schlussbetrachtung

Die vorliegende Arbeit hat durch eine autorenübergreifende Analyse der Deskription in der spätantiken lateinischen Dichtung wesentliche Aspekte der Ästhetik und Poetik der Texte offengelegt. Dabei handelt es sich zum einen um die vor dem Hintergrund hermeneutischer Zugriffe vernachlässigten ästhetischen Aspekte der Texte, deren Potenziale in den über die Deskription sensorisch dicht evozierten *storyworlds* liegen. Zum anderen konnte die Arbeit in der Analyse metadeskriptiver Passagen und ihrer Interaktion mit dem umliegenden Text wesentliche metapoetische Charakteristika der Dichter Ausonius, Claudian und Prudenz herausarbeiten.

Diesem Zugriff lag die Annahme zugrunde, dass sowohl die multisensorisch ausgerichtete Deskription an sich als auch deren Nutzung als Raum für poetologischen Diskurs kein genuin spätantikes Phänomen sind, sondern im Gegenteil in ein Kontinuum seit der frühkaiserzeitlichen Literatur einzuordnen sind. Vergil und Ovid, aber auch Catull und die kaiserzeitlichen Epiker haben sich in den Fallstudien immer wieder als einflussreiche Prätexte für die Deskription der drei behandelten Autoren gezeigt. Dabei haben sich die weiterführende Nutzung und v. a. Intensivierung literarischer Selbstreferentialität als zentrale Qualitäten der untersuchten Texte gezeigt, die auf den Ebenen der Intertextualität, Poetik und dem Zusammenspiel von Präsenz und Abwesenheit operieren.

Mit einer systematischen Betrachtung der Deskription als Textmodus wurde ein Rahmen für die Analyse deskriptiver Passagen spätantiker Dichtung aufgespannt. Zu diesem Zweck wurden antike metaliterarische Äußerungen zur Kategorienbildung herangezogen. Dabei wurden neben den üblicherweise betrachteten Rhetorikern (die griechischen *progymnasmata*, die *rhetorica ad Herennium*, Cicero, Quintilian) in Ergänzung und Beachtung diachroner und generischer Eigenheiten auch spätantike Äußerungen zur *descriptio* bei Servius und Donatus genutzt, um die auf Grundlage in der Hauptsache narratologischer Konzepte entwickelten Analysekategorien im spätantiken Kontext abzusichern.

Aufgrund der dortigen Ergebnisse wurde die Deskription als gattungsübergreifender und aus rezipientenorientierter Perspektive konzeptualisierter Begriff verwendet, d. h. unter Berücksichtigung der antiken Konzepte wurden die Wirkungsmechanismen der Texte als relevant für eine Qualifikation als Deskription vorausgesetzt und nicht deren Inhalt. Diese Wirkungsmechanismen konnten so unter Gesichtspunkten formal-mediativer, struktureller, inhaltlicher und rezeptionsorientierter Natur untersucht werden. Diese Perspektive ermöglichte es, die Deskription sowohl als Mikro- als auch als Makromodus der Narration zu untersuchen. Neben den oft bereits umfangreich beforschten Instanzen der Deskription von Kunstwerken, die in der vorliegenden Arbeit in den meisten Fällen als metadeskriptiv verstanden worden sind, konnten so auch kleinere, in narrative Passagen eingesetzte Instanzen in den Blick genommen und die Ergebnisse der Analyse für die Interpretation der Texte fruchtbar gemacht werden.

Dieser Zugang zeigt sich im Falle der spätantiken Deskription umso sinnvoller, als durch die den Texten inhärente Transformation struktureller und gattungsbezogener Textbestände auch die Deskription auf verschiedenen Ebenen der Texte eingesetzt wird. Die Fallstudien zur Deskription bei Ausonius, Claudian und Prudenz haben gezeigt, dass diese innerhalb der Texte einerseits als dominanter Rahmen ganzer Texte (*Cupido cruciatus*) und andererseits als extensiv in die Textur der Narration eingewebte Instanzen des deskriptiven Mikromodus innerhalb narrativer Passagen (*liber Peristephanon, cons. Hon. VI*) fungiert. Dabei konnte beobachtet werden, dass die Deskription keinesfalls als reines Ornament und Auswuchs einer literarischen Dekadenz etwa in der Panegyrik Claudians zum Einsatz gebracht wird, sondern ganz im Gegenteil äußerst innovativ aktualisiert wird.

Besondere Aufmerksamkeit galt dabei aus methodischer Sicht dem Einsatz von und dem Diskurs zu Sinneswahrnehmungen. Dabei wurde in Absetzung von der bisherigen Forschung die von dieser herausgestellte Visualität der spätantiken Dichtung um eine Perspektive auf die Evozierung von Wahrnehmungen anderer Sinnesbereiche (d. h. akustische, taktile und olfaktorische Phänomene) sowie ihre Interaktion miteinander ergänzt, die als zentrales Element der den Texten zugrundeliegenden Ästhetik beobachtet werden konnte. Diese führt solche Phänomene, die einen festen Platz in der antiken Dichtung haben, weiter und intensiviert ihren Gebrauch. Aufgrund der Beobachtungen zur bisherigen Heuristik wurde vorgeschlagen, den in der klassischen Philologie verbreiteten Begriff der „Synästhesie“ nicht zu verwenden, da dieser in einer von Heterogenität gezeichneten Befundlage nicht über die nötige Trennschärfe verfügt.

Stattdessen wurde das skalare Modell der „sensorischen Dichte“ vorgeschlagen, das den beobachteten Phänomenen, die zwischen einer einfachen Clusterbildung und einer syntaktisch fassbaren Junktur zweier Sinnesbereiche auf einem Kontinuum verortbar sind, besser gerecht wird.

Als für das Material von besonderer Relevanz hat sich dabei im Falle aller betrachteten Autoren die Oszillation der Texte erwiesen, die durch einen Akt der Transgression im Text markiert wird. Im Unterschied zu Phänomenen der Metalepse, die an einzelnen Stellen des Textes solche Brüche erzeugen, wurde der Begriff der Oszillation gewählt, weil diese textuellen Strategien wesentlich für die Texte sind und sie regelrecht durchziehen. In besonderer dichter Ballung konnten diese textuellen Strategien am *Cupido cruciatus* des Ausonius nachverfolgt werden. Diese Oszillation ergibt sich im Wesentlichen durch Wechselspiele in der Fokalisation der Deskription, die zwischen der Charakterfokalisation der Figuren und der des Erzählers changiert. Dabei kommt es einerseits innerhalb der *storyworld* zu einer Transgression der Texte in andere literarische Räume, andererseits durch metaleptische Phänomene zu einer Transgression in die Welt des Rezipienten. Die dabei in der Rezeption entstehende Oszillation lässt sich auf drei Ebenen erfassen:

1. Oszillation der Textualität zwischen Text und Intertext.
2. Oszillation der Medialität zwischen Text und Bild.

3. Oszillation der Räumlichkeit zwischen *storyworld* und dem Raum des Rezipienten.

Die Deskription dient dabei zwei miteinander in Widerstreit tretenden Zielen:

Einerseits versucht sie, eine intensive Erfahrung der vom Text für den Rezipienten erzeugten *storyworld* zu erzeugen, die weit über Konzepte des Visuellen hinausgehend auch Wahrnehmungen anderer Sinnesbereiche evoziert. Dazu zählen in Ergänzung des Gesichtssinnes v. a. der akustische und haptische Bereich, der jedoch auch durch den Geruchssinn – kulturell-religiös aufgeladen bei Prudenz – ergänzt wird.

Andererseits interagiert die Deskription in auffälliger Weise mit ihrem Rezipienten: Sie zeigt sich v. a. in als metadeskriptiv zu bezeichnenden Instanzen als Mittel für den Dichter, den artifiziellen Status des eigenen Werkes zu reflektieren und dem Rezipienten ganz offensiv präsent zu machen. Damit zeigen sich auch auf dieser Ebene Transgressionen im Sinne des bei Claudian als metareferentiell erkannten Begriffs des *rumpere*.

Der in den Texten entworfene Rezipient ist ganz analog zum Dichter sowohl Produzent als auch Rezipient der *storyworld*, da er sich von diesem herausgefordert sieht, den textuellen Signalen folgend die erzeugte *storyworld* um aufgerufene Aspekte zu ergänzen, die sich aus der literarischen Tradition, v. a. aber der kaiserzeitlichen Epik speisen. Diese produktive, in der Tradition früherer Jahrhunderte stehende Intertextualität und ihre Forderung eines aktiven Lesers spiegelt sich in dem in allen drei Autoren vorgefundenen Begriff des *retexere*, das in der Transgression der textuellen, medialen und räumlichen Ebenen vom Rezipienten betrieben wird, indem dieser in seiner Lektüre der Semantik von *retexere* entsprechend sowohl die „Fäden“ des textuellen Gewebes „auseinandernehmen“ als auch „erneut zusammenführen“ muss. Die Verworrenheit dieser auf drei Ebenen ambigen Texte findet dabei metadeskriptiv bei Claudian, Prudenz und Ausonius in der Thematisierung des bereits bei Vergil metapoetisch relevanten Diskurses zu Daedalus und seinen *artificia* einen Ausdruck.

Die zugrundeliegenden Hypotexte werden dabei häufig in Bezugnahme auf ihren Ursprungskontext aktualisiert, indem sie einerseits die erzeugten Räume und die in ihnen stattfindenden Ereignisse beglaubigen und andererseits in eine Tradition einordnen, die es in der Lektüre zu erkunden gilt. Der Rezipient bekommt dabei in textimmanenten Leserfiguren wie Alarich, Cupido und der christlichen Gemeinde sowohl die ästhetischen als auch die hermeneutischen Aspekte der Lektüre dieser stark intertextuell aufgeladenen Räume vorgeführt.

Das Bewusstsein für den repräsentativen Status dieser literarischen Räume äußert sich dabei besonders in der Mehrfachmarkierung der literarisch erzeugten Topographie: Während im Falle des *Cupido cruciatus* schon im paratextuellen Brief und dann noch einmal zu Beginn des Gedichtes die Unterwelt als in der Hauptsache vergilisch gerahmt wird, lässt Claudian den selbst literarisierten Alarich die römische Literaturlandschaft ein zweites Mal lesen, um ihm seinen Leichtsinn offen-

zulegen. Prudenz wiederum bietet mit der „Lektüre“ körperlicher Fragmentierung in der Deskription einen Weg durch seine christliche *storyworld*, die jedoch an keiner Stelle ihre Verhandlung der Literaturbestände verhehlt. Tatsächlich hat sich besonders in der Analyse des Laurentiushymnus gezeigt, dass Prudenz die vermittelnde Kraft der Dichtung und die Literarizität immer wieder selbst zum Thema macht.

Die von den Texten fortwährend vollzogenen Transgressionen weisen ganz deutlich darauf hin, auch in Hinsicht auf ihre Medialität von Ansätzen abzusehen, die darauf abzielen, anhand der Deskription Rückschlüsse auf Inhalte oder formale Eigenschaften von zugrundeliegenden Bildwerken zu ziehen. Ganz im Gegenteil haben die Analysen zu Prudenz und Ausonius gezeigt, dass die Texte durch ihre Ambiguität das Verhältnis von Text und Bild äußerst obskur erscheinen lassen. Weder das Trierer Gemälde der Bestrafung Cupidos noch die Malereien an den Schreinen von Cassian und Hippolytus sollen dem Rezipienten evoziert werden. Auch Claudian erzeugt in der Deskription des Eridanus in *cos. Hon. VI* eine Repräsentation, deren Anlage zwischen Ovid und Claudian, zwischen Himmel und Erde und zwischen realer Topographie und literarischem Raum oszilliert und so den Leser eher auf das *artificium* verweist, als auf den Gegenstand. Ebenso nutzt Prudenz die künstlerisch-materielle Ausstattung der Gräber und deren Einbettung in eine Topographie als Möglichkeit, die eigene Rolle als repräsentierende Instanz zu inszenieren. So erzeugt er etwa in *perist.* 11 durch eine divergente Repräsentation des Grabes einen Bruch: Während er sich zu Beginn des Gedichts als Wiederentdecker verlorenen Ruhmes inszeniert und in die Fußstapfen Ciceros vor Syrakus tritt, kann er sich gegen Ende in einer spirituellen Erfahrung vor einem prächtigen Schrein zeigen. Diese mittelnde Rolle des Dichters, der dem Rezipienten eine christliche Art der Wahrnehmung anbietet, zeigt sich metapoetisch etwa auch in der bisher wenig beachteten Diskursivierung von Gerüchen im Laurentiushymnus und den textimmanenten Figuren (der *praefectus* in *perist.* 2, die folternden Schüler in *perist.* 9 und der *aedituus* in *perist.* 11), die durch den transgressiven Charakter des *worldmaking* mit dem Rezipienten interagieren.

Der *Cupido cruciatus* schließlich zeigt diese der Deskription eigene Ambiguität textueller, medialer und räumlicher Aspekte – diese findet dort im Begriff des *vibrare* einen programmatischen Begriff – besonders prägnant nicht zuletzt durch seine doppelte Brechung der Repräsentation: Die *memoria* des Dichters bezüglich eines Gemäldes wird zu einem Traum. Die Nutzung des Traumes als literarischem Diskursraum eignet dabei übergreifend allen drei Autoren. Claudian nutzt das Konzept des Traumes als sinnfällige Reflexion der Ästhetik seiner eigenen Repräsentation. Dabei ist der Traum in der *praefatio* zu *cos. Hon. VI* nicht nur Folie für die Überschreitung der Grenzen von *storyworld* und Realität, sondern auch ein Ort, an dem Dichter und Rezipient einen den Texten inhärenten Widerstreit von Immersion und Distanzierung reflektieren können. Prudenz schließlich äußert sich zum Traum als Form der Repräsentation zwar kritisch, inszeniert sich jedoch auch selbst vor der Folie der Begegnung des Aeneas mit dem Traumbild Hektors als von der Im-

mersion in die *imago* des Märtyrers ergriffen. Wie Ausonius seinen Cupido zwar erwachen, die Topographie des literarischen Raumes letztlich jedoch nicht verlassen lässt, erzeugt Claudian seine *storyworld* innerhalb dieses literarischen Raumes, und auch Prudenz beglaubigt seine christliche Wahrnehmung der Welt durch die offensive Markierung ihres Status als Repräsentation.

Siglen und Abkürzungen

Die Abkürzung der Zeitschriftentitel folgt den Konventionen der *Année Philologique*.

Bibliographie

Textausgaben, Kommentare

I Ausonius

- Ausonii opera recognovit brevisque adnotatione critica instruit R.P.H. Green, Oxford 1999 [OCT].
R.P.H. Green, *The Works of Ausonius*. Edited with Introduction and Commentary, Oxford 1991.
D. M. Ausonii Burdigalensis opuscula omni. Oeuvres complètes / texte établi, trad. et commenté par Bernard Combeaud, Bordeaux 2010.
A. Franzoi, *Decimo Magno Ausonio. Cupido Messo in Croce*. Introduzione, testo, traduzione e commento a cura di Alessandro Franzoi, Neapel 2002.
H. G. Evelyn White, *Ausonius*. With an English Translation. Loeb Classical Library. Heinemann, London 1919.
R.P.H. Green, *The Works of Ausonius*, Edited with Introduction and Commentary, Oxford 1991.
P. Dräger, *Ausonius: Trierer Werke (Opera omnia / Sämtliche Werke, Band 2 Lateinisch / Deutsch*, Trier 2011.
D. Warren, *Ausonius. Moselle, Epigrams, and other Poems*, London/New York 2017.

II Claudian

- Claudianus carmina ed. J.B. Hall, Leipzig 1985 [BT].
J.B. Hall, *Claudian, De Raptu Proserpinae*. Cambridge 1969.
E. Potz, *Kommentar zu De raptu Proserpinae Buch I*, Dissertationen der Karl-Franzens-Universität Graz. 65, Graz 1985.
J.-L. Charlet, *Claudian: Oeuvres. Tome I: Le rapt de Proserpine*. Texte établi et traduit. Paris 1991.
De raptu Proserpinae. Edited with Introduction, Translation and Commentary by Claire Gruzelier, Oxford 1993.
G. Garuti, *Claudian De bello Gothico*, edizione critica, traduzione e commento a cura di G. Garuti, Bd. I: Introduzione al „De bello Gothico“, Bologna 1979.
M. Dewar, *Claudian. Panegyricus de Sexto Consulatu Honorii Augusti*. Edited with Introduction, Translation, and Literary Commentary by Michael Dewar, Oxford 1996.
M. Platnauer, *Claudian, with an English Translation*. 2 Bd., London / Cambridge 1922 [LCL].
Claudianus. De raptu Proserpinae. Der Raub der Proserpina. Lat. / dt. Hrsg. von Thomas Baier. Eingel. und komm. von Anne Friedrich. Übers. von Anne Friedrich und Anna Katharina Frings, Darmstadt 2009.
P. Christiansen, *Concordantia in Claudianum / A Concordance to Claudianus*, Hildesheim 1988.

III Prudenz

- Aurelii Prudentii Clementis carmina cura et studio Mauricii P. Cunningham, CCSL CXXVI, Turnhout 1966.
P.-Y. Fux, *Les sept Passions de Prudence (Peristephanon 2. 5. 9. 11–14)*. Introduction générale et commentaire, Paradosis 46, Freiburg 2003.
G. O'Daly, *Days Linked by Song. Prudentius Cathemerinon*, Oxford 2012.
W. Fels, *Prudentius. Das Gesamtwerk*. Eingeleitet, übersetzt und kommentiert von Wolfgang Fels, Bibliothek der Mittellateinischen Literatur, Stuttgart 2010.

IV. Andere**Ammianus Marcellinus**

Ammianus Marcellinus: *Römische Geschichte*. Lateinisch und Deutsch und mit einem Kommentar versehen von Wolfgang Seyfarth. 4 Bd. (Berlin 1968–1971) [*Schriften und Quellen der alten Welt* 21, 1–4].

Apuleius

Apulei Metamorphoseon libri XI ed. M. Zimmernan, Oxford 2012 [OCT].

Aristoteles

Aristotelis De anima ed. W.D. Ross, Oxford 1956 [OCT].

Ars rhetorica. Recognovit brevique adnotatione critica instruxit W. D. Ross, Oxford 1989 [OCT].

Aulus Gellius

A. Gellii Noctes Atticae ed. P.K. Marshall, ²Oxford 1990 [OCT].

Caesar

C. Iulii Caesaris commentariorum libri III de bello civili. Ed. Cynthia Damon, Oxford 2015 [OCT].

Calpurnius Siculus

Calpurnius Siculus Bucoliques; Pseudo-Calpurnius, Eloge de Pison – ed. J. Amat, Paris 1991.

Catull

C. Valeri Catulli Carmina, ed. W. Kroll, Stuttgart 1989 [BT].

Cicero

M. Tulli Ciceronis Scripta Quae Manserunt Omnia. Fasc. 42: Academica, ed. O. Plasberg, Leipzig 1922 (ND 1996) [BT]

M. Tulli Ciceronis Scripta Quae Manserunt Omnia. Fasc. 2: De Inventione. Ed. E. Stroebel, Leipzig 1915 [BT].

M. Tulli Ciceronis scripta quae manserunt omnia: Fasc 45: De natura deorum. Post O. Plasberg edidit W. Ax, Berlin/New York 2008 [BT].

Marcus Tullius Cicero: Scripta quae manserunt omnia. Fasc. 3., De oratore ed. Kazimierz Feliks Kumaniecki, Stuttgart/Leipzig 1995 (ND Leipzig 1969) [BT].

R. Giomini, M. Tulli Ciceronis partitiones oratoriae, Rom 1996.

Paolo Fedeli, Pro Milone, Venedig 1990.

M. Giusta (Hg.): Tusculanae disputationes, Turin 1984.

Damasus

A. Ferrua (ed.), Epigrammata Damasiana, Città del Vaticano 1942.

Demetrius

Demetrius On Style. The Greek Text of Demetrius De Elocutione, edited after the Paris Manuscript by W. Rhys Roberts, Hildesheim 1969.

Dion. Hal.

Dionysii Halicarnasei Quae Exstant, Volumen Quintum. Opsuculorum, Volumen Prius. ed. Hermann Usener, Leipzig 1899 (ND 1997) [BT].

Donatus

Heinrich Georgii (Hg.), Tiberi Claudii Donati ad Tiberium Claudium Maximum Donatianum filium suum Interpretationes Vergilianae, vol. I: Aeneidos libri I–VI, Leipzig 1905 & Bd. II: Aeneidos libri VII–XII, Leipzig 1906 (Ndr. Stuttgart 1969).

Aelii Donati quod fertur commentum Terenti, accedunt Eugraphi commentum et Scholia bembina, recensuit P. Wessner, Lipsiae vol. I 1902, vol. II 1905 [BT].

Vita Donati

Vita Donati e Vita Suetoniana desumpta, in: G. Brugnoli – F. Stok (Hgg.), Vitae Vergilinae antiquae, Rom 1997, 9–56.

Ennius

The Annals of Quintus Ennius ed. O. Skutsch, Oxford 1985.

Schol. Eur.

Scholia in Euripidem ed. E. Schwartz. 2 vol. Berolini typis et impensis Georgii Reimer, 1887–91.

Eusebios

Eusebius von Caesarea. II 1–3, Hrsg. V. E. Schwartz, Leipzig 1903–1909 (2. Auflage hg. durch Friedhelm Winkelmann 1999) [GCS 9,1–39].

Scholia in Homeri Odysseam

Scholia in Homeri Odysseae α 1–309 auctiora et emendatiora, ed. A. Ludwich, Königsberg 1888–90 (ND Hildesheim 1966).

Horaz

Quintus Horatius Flaccus: Opera ed. István Borzsák, Leipzig 1984 [BT].

Hygin

Peter Kenneth Marshall (Hrsg.): *Hygini fabulae*. 2. Auflage, München/Leipzig 2002.

Iuvenal

D. Iunii Iuvenalis Saturae Sedecim. Ed. J. A. Willis, Stuttgart/ Leipzig 1997 [BT].

Lucan

M. Annaei Lucani De bello civili libri X, ed. D.R. Shackleton Bailey, Leipzig 1997 [BT].

Lucretius

Titus Lucretius Carus: De rerum natura libri VI ed. M. Deufert, Berlin/Boston 2019 [BT].

Macrobius

Macrobius Ambrosii Theodosii Saturnalia recognovit brevique adnotatione critica instruxit R. A. Kaster, Oxford 2011 [OCT].

Ovid

P. Ovidi Nasonis Amores, Medicamina faciei femineae, Ars amatoria, Remedia amoris iteratis curis ed. E.J. Kenney, Oxford 1994 [OCT].

P. Ovidii Nasonis Metamorphoses, ed. W.S. Anderson, Stuttgart 1996 [BT].

Alton, E.H.; Wormell, D.E.W.; Courtney, E. (eds.), P. Ovidi Nasonis Fastorum libri sex, Stuttgart/Leipzig 1997 [BT].

Paulinus Nolanus

Sancti Pontii Meropii Paulini Nolani Opera Pars I: Epistulae, ed. G. de Hartel (2. ed. cur. M. Kamptner), Wien 1999 [CSEL 30.1]

Carm. Sancti Meropii Paulini Nolani Opera. Pars II: Carmina, ed. M. Kamptner, Wien 1999 [CSEL 30.2].

Petron

Petronius Satyricon Reliquiae ed. K. Müller, Berlin/New York 2009 [BT].

Pseudo-Longin

Longinus' *On the sublime*, ed. with introd. and comm. by D.A. Russell, Oxford 1964.

Platon

W. F. Hicken (ed.), Theaitetos. in: E. A. Duke (Hrsg.), Platonis opera, tomus I, Oxford 1995 [OCT].

Progymnasmata

Aphthonios, Progymnasmata ed. H. Rabe, Leipzig 1926.

Nikolaos, Progymnasmata ed. J. Felten, Leipzig 1913.

Ps.-Hermogenes, Progymnasmata, in: Hermogenes. Opera ed. H. Rabe, Leipzig 1913.

Theon, Progymnasmata ed. M. Patillon u. G. Bolognesi, Paris 1997.

Quintilian

M. Fabi Quintiliani Institutionis oratoriae libri XII, ed. L. Radermacher, Leipzig 1971 [BT].

Rhetorica ad Herennium

Incerti auctoris de ratione dicendi ad C. Herennium lib. IV ed. Fridericus Marx, Stuttgart 1993 (ND 1923) [BT].

Seneca Tragicus

L. Annaei Senecae Tragoediae recognovit brevique adnotatione critica instruxit O. Zwieler, Oxford 1986 [OCT].

Servius

G. Thilo (Hg.): Servii grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii, vol. I: Aeneidos librorum I–V commentarii, Leipzig 1881;

H. Hagen u. G. Thilo (Hgg.): Servii grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii, vol. II: Aeneidos librorum VI–XII commentarii, Leipzig 1884 (Ndr. Hildesheim 1986).

G. Thilo (Hg.): Servii grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii, vol. III, fasc. I: In Vergilii Bucolica et Georgica commentarii, Leipzig 1887 (Ndr. Hildesheim 1961).

Silius Italicus

Sili Italicus Punica. Ed. Josef Delz, Stuttgart 1987 [BT].

Statius

P. Papini Stati Silvae, ed. E. Courtney, Oxford 1992 [OCT].

P. Papini Stati Thebais ed. Alfred Klotz, Leipzig 1908 (2. Aufl. 1973, bearb. von T. C. Klennert) [BT].

Symmachus

Q. Aurelii Symmachi quae supersunt, ed. O. Seeck, München 1984 [MGH 6.1].

Tertullian

J. H. Waszink u. J. C. M. van Winden, Tertullianus De Idololatria, Leiden/New York 1987 [VigilChr Suppl. 1].

Valerius Flaccus

Valeri Flacci Argonautica ed. W.W. Ehlers, Stuttgart 1980 [BT].

Vergil

P. Vergilius Maro: Aeneis, ed. G.B. Conte, Berlin 2009 [BT].

P. Vergili Maronis Opera. Ed. R. A. B. Mynors, Oxford 1969 [OCT].

Sekundärliteratur

Adema (2019): Suzanne M. Adema, *Tenses in Vergil's Aeneid. Narrative Style and Structure* (Amsterdam Studies in Classical Philology 31), Leiden.

Ahlschweig (1989): Kathrin S. Ahlschweig, *Beobachtungen zur poetischen Technik und dichterischen Kunst des Claudius Claudianus, besonders in seinem Werk de raptu Proserpinae* (Europäische Hochschulschriften, Reihe XV, Bd. 72), Frankfurt.

Allan u. a. (2017): Rutger J. Allan, Irene J. F. de Jong u. Casper C. de Jonge, „From *Enargeia* to Immersion: The Ancient Roots of a Modern Concept“, *Style* 51/1, 34–51.

Anzinger (2007): Silke Anzinger, *Schweigen im römischen Epos: Zur Dramaturgie der Kommunikation bei Vergil Lucan Valerius Flaccus und Statius* (Beiträge zur Altertumskunde 237), Berlin/New York.

Arkins (1990): Brian Arkins, „The Anxiety of Influence: Ovid's Amores as κένωσις“, in: *Latomus* 49, Fasc. 4, 826–832.

Aygon (2010): Jean-Pierre Aygon, „L'insertion de quelques descriptions locorum dans la narration chez Lucan: Le jeu avec la tradition épique“, in: Olivier Devillers u. Sylvie Franchet d'Espèrey (Hgg.), *Lucain en débat: Rhétorique, poétique et histoire* (Actes du Colloque international Institut Ausonius, Pessac, 12.–14. juin 2008), Bordeaux, 43–55.

Backhaus (2019): Maria Backhaus, *Mord(s)bilder – Aufzählungen von Gewalt bei Seneca und Lucan* (Millenium Studien 76), Berlin/Boston.

Baier/Friedrich (2009): Thomas Baier u. Anne Friedrich (Hgg.), *Claudianus. De raptu Proserpinae. Der Raub der Proserpina. Lat. / dt. Hrsg. von Thomas Baier. Eingel. und komm. von Anne Friedrich. Übers. von Anne Friedrich und Anna Katharina Frings*, Darmstadt.

- Bal (1985): Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto.
- Barchiesi (1997): Alessandro Barchiesi, „Virgilian Narrative: Ekphrasis“, in: C. Martindale (Hg.), *The Cambridge Companion to Virgil*, Cambridge, 271–281.
- Barnes (2005): Michael H. Barnes, „Claudian“, in: John M. Foley (Hg.), *A Companion to Ancient Epic*, Oxford, 538–549.
- Bartsch (1989): Shadi Bartsch, *Decoding the Ancient Novel. The Reader and the Role of Description in Heliodorus and Achilles Tatius*, Princeton.
- Bartsch/Elsner (2007): Shadi Bartsch u. Jaś Elsner, „Introduction: Eight Ways of Looking at Ekphrasis“, CPh 102 (Special Issue on Ekphrasis), i–vi.
- Baudy (1980): Gerhard J. Baudy, *Exkommunikation und Reintegration. Zur Genese und Kulturfunktion frühgriechischer Einstellungen zum Tod* (Europäische Hochschulschriften, Reihe 5, Bd. 18), Frankfurt.
- Baumann (2018): Helge Baumann, *Das Epos im Blick. Intertextualität und Rollenkonstruktionen in Martials Epigrammen und Statius' Silvae* (Millenium-Studien 73), Berlin/New York.
- Baumann (2011): Mario Baumann, *Bilder schreiben: Virtuose Ekphrasis in Philostrats „Eikones“* (Millenium-Studien 33), Berlin/New York.
- Baumann (2013): Mario Baumann, „Der Betrachter im Bild. Metalepsen in antiken Ekphrasen“, in: Ute E. Eisen u. Peter von Möllendorff (Hgg.), *Über die Grenze. Metalepse in Text- und Bildmedien des Altertums* (Narratologia 39), Berlin/New York, 257–291.
- Becker (1992): Andrew S. Becker, „Reading Poetry Through a Distant Lens: Ekphrasis, Ancient Greek Rhetoricians, and the Pseudo-Hesiodic „Shield of Herakles““, AJPh 113, 5–24.
- Behrwald (2009): Ralf Behrwald, *Die Stadt als Museum? Die Wahrnehmung der Monumente Roms in der Spätantike*, Berlin.
- Bentley (1711): Richard Bentley, *Q. Horatius Flaccus. Ex recensione & cum notis atque emendationibus*, Cambridge.
- Berlincourt u. a. (2016): Valéry Berlincourt, Lavinia Galli Milić u. Damien Nelis (Hgg.), *Lucan and Claudian: Context and Intertext* (Bibliothek der Klassischen Altertumswissenschaften, 2. Reihe, Bd. 151), Heidelberg.
- Berndt (2014): Frauke Berndt, „Literarische Bildlichkeit und Rhetorik“, in: Claudia Benthien u. Brigitte Weingart (Hgg.), *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur*, Berlin/Boston, 48–67.
- Bernsdorff (1997): Hans Bernsdorff, „Arachnes Efeusaum (Ovid, „Metamorphosen“ 6, 127–8)“, Hermes 125/3, 347–356.
- Bertonière (1985): Gabriel Bertonière, *The Cult Center of the Martyr Hippolytus on the Via Tiburtina* (BAR 260), Oxford.
- Bing (1988): Peter Bing, *The Well-Read Muse: Present and Past in Callimachus and the Hellenistic Poets* (Hypomnemata 90), Göttingen.
- Bloom (1975): Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, Oxford.
- Boehm (1995): Gottfried Boehm, *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung: Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München.
- Bolens (2012): Guillemette Bolens, *The Style of Gestures: Embodiment and Cognition in Literary Narrative*, Baltimore.
- Bouquet (2001): Jean Bouquet, *Le songe dans l'épopée latine d'Ennius à Claudien*, Brüssel.
- Bradley (2009): Mark Bradley, *Colour and Meaning in Ancient Rome*, Cambridge.
- Bradley (2013): Mark Bradley, „Colour as Synaesthetic Experience in Antiquity“, in: Shane Butler u. Alex Purves (Hgg.), *Synaesthesia and the Ancient Senses*, Durham, 127–140.
- Bradley (2015): Mark Bradley (Hg.), *Smell and the Ancient Senses*, Oxford/New York.
- Bravi (2015): Alessandra Bravi, „The Art of Late Antiquity. A Contextual Approach“, in: Barbara E. Borg (Hg.), *A Companion to Roman Art*, Oxford, 130–149.
- Brown (1979): Peter Brown, „Art and Society in Late Antiquity“, in: Kurt Weitzmann (Hg.), *The Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, New York, 17–27.

- Brown (1981): Peter Brown, *The Cult of the Saints: Its Rise and Function in Latin Christianity*, Chicago.
- Brown (2003): Michael P. Brown, *Prudentius' Contra Symmachum, Book II. Introduction, Translation and Commentary*, Newcastle upon Tyne.
- Brugnoli (1954): Giorgio Brugnoli, *Sulle possibilità di una ricostruzione dei „Prata“ e della loro attribuzione a Suetonio*, Rom.
- Buchheit (1971): Vinzenz Buchheit, „Christliche Romideologie im Laurentius-Hymnus“, in: Richard Klein (Hg.), *Das frühe Christentum im römischen Staat* (WdF 267), Darmstadt, 455–486.
- Burck (1979): Erich Burck, „Die Epen Claudians“, in: Erich Burck (Hg.), *Das römische Epos*, Darmstadt, 359–378.
- Butler/Nooter (2018): Shane Butler u. Sarah Nooter (Hgg.), *Sound and the Ancient Senses*, Oxford/New York.
- Butler/Purves (2013): Shane Butler u. Alex Purves (Hgg.), *Synaesthesia and the Ancient Senses*, Durham.
- Cameron (1965): Alan Cameron, „Wandering Poets: A Literary Movement in Byzantine Egypt“, *Historia* 14, 470–509.
- Cameron (1970): Alan Cameron, *Claudian. Poetry and Propaganda at the Court of Honorius*, Oxford.
- Cameron (2011): Alan Cameron, *The Last Pagans of Rome*, Oxford/New York.
- Cameron (2016): Alan Cameron, *Wandering Poets and Other Essays on Late Greek Literature and Philosophy*, Oxford/New York.
- Caracciolo/Kukkonen (2021): Marco Caracciolo u. Karin Kukkonen, *With Bodies. Narrative Theory and Embodied Cognition*, Columbus OH.
- Casali (1995): Sergio Casali, „Aeneas and the Doors of the Temple of Apollo“, *The Classical Journal* 91/1, 1–9.
- Casali (2010): Sergio Casali, „Autoreflessivität onirica nell'Eneide e nei successori epici di Virgilio“, in: Emma Sciolì u. Christine Walde (Hgg.), *Sub imagine somni: Nighttime Phenomena in Greco-Roman Culture*, Pisa, 119–141.
- Castelli (2004): Elizabeth A. Castelli, *Martyrdom and Memory: Early Christian Culture Making*, New York.
- Catrein (2003): Christoph Catrein, *Vertauschte Sinne: Untersuchungen zur Synästhesie in der römischen Dichtung*, München.
- Cavallo (2010): Guglielmo Cavallo, „Libri, lettura e biblioteche nella tarda antichità. Un panorama e qualche riflessione“, *AntTard* 18, 9–19.
- Charlet (1980): Jean-Louis Charlet, *L'influence d'Ausone sur la poesie de Prudence*, Aix-en-Provence.
- Charlet (1988): Jean-Louis Charlet, „Aesthetic Trends in Late Latin Poetry“, *Philologus* 132/1, 74–85.
- Christiansen (1969): Peder G. Christiansen, *The Use of Images by Claudius Claudianus* (Studies in Classical Literature 7), Den Haag/Paris.
- Christiansen/Christiansen (2009): Peder G. Christiansen u. David Christiansen, „Claudian: The Last Great Poet of Rome“, *AntClass* 78, 133–44.
- Clements (2013): Ashley Clements, „Looking Mustard: Greek Popular Epistemology and the Meaning of ὀρίμυς“, in: Shane Butler u. Alex Purves (Hgg.), *Synaesthesia and the Ancient Senses*, Durham, 71–88.
- Coffee/Forstall (2017): Neil Coffee u. Chris W. Forstall, „Claudian's Engagement with Lucan in his Historical and Mythological Hexameters“, in: Valéry Berlincourt, Lavinia Galli Milić u. Damien Nelis (Hgg.), *Lucan and Claudian: Context and Intertext* (Bibliothek der Klassischen Altertumswissenschaften, 2. Reihe, Bd. 151), Heidelberg, 255–84.
- Coleman (1999): Kathleen M. Coleman, „Mythological Figures as Spokespersons in Statius' Silvae“, in: Francesco de Angelis u. Susanne Muth (Hgg.), *Im Spiegel des Mythos. Bilderwelt und Lebenswelt* (Palilia 6), Wiesbaden, 67–80.

- Coleridge (1965): Samuel T. Coleridge, *Biographia Literaria*. Ed. G. Watson ([1817] 1965), London.
- Consolino (2018): Franca E. Consolino, „Flowers and Heroines: Some Remarks on Ovid's Presence in the Cupido cruciatus“, in: Franca E. Consolino (Hg.), *Ovid in Late Antiquity* (Studi e Testi Tardoantichi: Profane and Christian Culture in Late Antiquity 16), Turnhout, 89–118.
- Conte (1985): Gian Biagio Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Turin.
- Conte (2017): Gian Biagio Conte, *Stealing the Club from Hercules. On imitation in Latin Poetry*, Berlin/New York.
- Coombe (2017): Clare Coombe, „Colourful Language in Claudian's *de raptu Proserpinae*“, HABIS 48, 241–260.
- Coombe (2018): Clare Coombe, *Claudian the Poet*, Cambridge.
- Cowan (2009): Robert W. Cowan, „Thrasymennus' Wanton Wedding: Etymology, Genre, and Virtus in Silius Italicus, *Punica*“, CQ 59/1, 226–237.
- Cox Miller (1994): Patricia C. Miller, *Dreams in Late Antiquity: Studies in the Imagination of a Culture*, Princeton.
- Cullhed (2015): Anders E. Cullhed, *The Shadow of Creusa: Negotiating Fictionality in Late Antique Latin Literature* (Beiträge zur Altertumskunde 339), Berlin/Boston.
- Curtis (2017): Lauren Curtis, *Imagining the Chorus in Augustan Poetry*, Cambridge.
- Cyron (2009): Alexander Cyron, *Die Poetologie der spätantiken Vergilkommentare* (Dissertation CAU Kiel), Kiel.
- Cytowic (2002): Richard E. Cytowic, *Synesthesia: A Union of the Senses*, Cambridge.
- Davis (1994): N. Gregson Davis, „Cupid at the Ivory Gates: Ausonius as a Reader of Vergil's Aeneid“, *Colby Quarterly* 30/3, 162–170.
- De Jong (1987): Irene J. F. de Jong, *Narrators and Focalizers: The Presentation of the Story in the Iliad*, Amsterdam.
- De Jong (2012): Irene J. F. de Jong, *Studies in Ancient Greek Narrative. Vol. 3: Space in Ancient Greek Literature* (Mnemosyne Supplement 39), Leiden.
- De Jong (2014): Irene J. F. de Jong, *Narratology and Classics. A Practical Guide*, Oxford.
- De Jong/Nünlist (2004): Irene J. F. de Jong u. René Nünlist, „From Bird's Eye View to Close-up. The Standpoint of the Narrator in the Homeric Epics“, in: Anton F. Bierl, Arbogast Schmitt u. Andreas Willi (Hgg.), *Antike Literatur in neuer Deutung* (Festschrift Latacz), München/Leipzig, 63–83.
- Dewar (1994): Michael Dewar, „Hannibal and Alaric in the Later Poems of Claudian“, *Mnemosyne* 47/3, 349–372.
- Dewar (1996): Michael Dewar, *Claudian. Panegyricus de Sexto Consulatu Honorii Augusti. Edited with Introduction, Translation, and Literary Commentary by Michael Dewar*, Oxford.
- Döpp (1980): Siegmund Döpp, *Zeitgeschichte in Dichtungen Claudians* (Hermes-Einzelschriften 43), Wiesbaden.
- Döpp (1988): Siegmund Döpp, „Die Blütezeit der lateinischen Literatur in der Spätantike (350–450 n. Chr.)“, *Philologus* 132/1, 19–52.
- Dorfbauer (2009): Lukas J. Dorfbauer, *Das Wunderbare in den politischen Gedichten Claudians. Studien zum Verhältnis von menschlicher und übermenschlicher Ebene in der römischen panegyrischen Literatur*, Diss. Wien http://othes.univie.ac.at/D/1/2009-12-09_0006838.pdf (Stand 04.06.2022).
- Dorfbauer (2012): Lukas J. Dorfbauer, „Claudian und Prudentius: Verbale Parallelen und Datierungsfragen“, *Hermes* 140/1, 45–70.
- Dozier (2013): Curtis Dozier, „Blinded by the Light: Oratorical Clarity and Poetic Obscurity in Quintilian“, in: Shane Butler u. Alex Purves (Hgg.), *Synaesthesia and the Ancient Senses*, Durham, 141–154.

- Draper (in Vorbereitung): Kenneth M. Draper, „Ovidian Ghosts in Ausonius' Mourning Fields: Reading Virgil Through Ovid in the Cupido Cruciaturs“, in: A. Keith u. M. Myers (Hgg.), *Vergil's Elegy and the Elegists' Vergil: Gender and Genre*.
- Dräger (2004): Paul Dräger, „Ein verschollenes Trierer Wandgemälde der Spätantike (Ausonius, Cupido cruciatur)“, *Trierer Zeitschrift* 65, 121–139.
- Dräger (2011): Paul Dräger, *Sämtliche Werke / Decimus Magnus Ausonius. Hrsg., übers. und kommentiert von Paul Dräger. 2. Trierer Werke*, Trier.
- Dubois (1982): Page Dubois, *History, Rhetorical Description, and the Epic*, Cambridge.
- Dykes (2011): Anthony Dykes, *Reading Sin in the World: The Hamartigenia of Prudentius and the Vocation of the Responsible Reader*, Cambridge.
- Eco (1994): Umberto Eco, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teoria della cultura di massa*, Mailand.
- Eigler (1994): Ulrich Eigler, „Non enarrabile textum: Servius und die römische Geschichte bei Vergil“, *Aevum* 68/1, 147–163.
- Eisen/Möllendorff (2013): Ute E. Eisen u. Peter von Möllendorff (Hgg.), *Über die Grenze. Metalepse in Text- und Bildmedien des Altertums* (Narratologia 39), Berlin/New York.
- Elsner (2000): Jaś Elsner, „Form the Culture of Spolia to the Cult of Relics: The Arch of Constantine and the Genesis of Late Antique Forms“, *Papers of the British School at Rome* 68, 149–184.
- Elsner (2007): Jaś Elsner, *Roman Eyes. Visuality and Subjectivity in Roman Art and Text*, Princeton.
- Elsner (2017): Jaś Elsner, „Introduction: Notes Towards a Poetics of Late Antique Literature“, in: Jaś Elsner u. Jesús Hernández Lobato (Hgg.), *Towards a Poetics of Late Latin Literature*, Oxford, 1–22.
- Elsner/ Hernández Lobato (2017): Jaś Elsner u. Jesús Hernández Lobato (Hgg.), *Towards a Poetics of Late Latin Literature*, Oxford.
- Faber (2016): Riemer Faber, „Nonnus and the Poetry of Ekphrasis in the Dionysiaca“, in: Domenico Accorinti (Hg.), *Brill's Companion to Nonnus of Panopolis*, Leiden, 443–459.
- Fantuzzi u. a. (2004): Marco Fantuzzi, Christiane Reitz u. Ulrike Egelhaaf-Gaiser, „Ekphrasis“, in: Hubert Cancik u. Helmuth Schneider (Hgg.) *Der Neue Pauly: Enzyklopädie der Antike, Band 3*, Stuttgart, 871–880.
- Fauth (1974): Wolfgang Fauth, „Cupido Cruciaturs“, *Grazer Beiträge* 2, 39–60.
- Felgentreu (1999): Fritz Felgentreu, *Claudians praefationes: Bedingungen, Beschreibungen und Wirkungen einer poetischen Kleinform*, Stuttgart/Leipzig.
- Felgentreu (2001): Fritz Felgentreu, „Wie ein Klassiker gemacht wird. Literarischer Anspruch und historische Wirklichkeit bei Claudian“, in: G. Thome u. J. Holzhausen (Hgg.), *Es hat sich viel ereignet, Gutes wie Böses*, München/Leipzig, 80–104.
- Fels (2011): Wolfgang Fels, *Prudentius. Das Gesamtwerk. Eingeleitet, übersetzt und kommentiert von Wolfgang Fels* (Bibliothek der Mittellateinischen Literatur), Stuttgart.
- Fielding (2014): Ian Fielding, „Elegiac Memorial and the Martyr as Medium in Prudentius' Peristephanon“, *CQ* 64/2, 808–820.
- Fludernik (1996): Monika Fludernik, *Towards a 'Natural' Narratology*, London.
- Fludernik (2003): Monika Fludernik, „Natural Narratology and Cognitive Parameters“, in: D. Herman (Hg.), *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, Stanford, 243–267.
- Fo (1982): Alessandro Fo, *Studi sulla tecnica poetica di Claudiano*, Catania.
- Fontaine (1977): Jaques Fontaine, „Unité et diversité du mélange des genres et des tons chez quelques écrivains latins de la fin du IV^e siècle: Ausone, Ambroise, Ammien“, *Entretiens sur l'Antiquité Classique* 23, 425–472.
- Fontaine (1988): Jaquez Fontaine, „Comment doit-on appliquer la notion de genre littéraire à la littérature latine chrétienne du IV^e siècle“, *Philologus* 132, 53–73.
- Formisano (2007): Marco Formisano, „Towards an Aesthetic Paradigm of Late Antiquity“, *AntTard* 15, 277–284.

- Fowler (1991): Don P. Fowler, „Narrate and Describe: The Problem of Ecphrasis“, JRS 81, 25–35.
- Fowler (1997): Don P. Fowler, „Virgilian Narrative: Story-Telling“, in: Charles Martindale (Hg.), *The Cambridge Companion to Virgil*, Cambridge, 259–270.
- De Franchis (2015), Marielle de Franchis, „Livian Manuscript Tradition“, in: Bernard Mineo (Hg.), *A Companion to Livy*, Chichester, 3–23.
- Franzoi (2002): Alessandro Franzoi, *Ausonio, Cupido messo in croce. Introduzione, testo, traduzione e commento a cura di A.F.*, Neapel.
- Friedländer (1912): Paul Friedländer, *Johannes von Gaza, Paulus Silentarius, und Prokopios von Gaza: Kunstbeschreibungen justinianischer Zeit*, Leipzig.
- Fruchtman (2014): Diane Fruchtman, „Modeling a Martyrial Worldview: Prudentius Pedagogical Ekphrasis and Christianization“, JLA 7/1, 131–158.
- Fux (2003): Pierre-Yves Fux, *Les sept Passions de Prudence (Peristephanon 2. 5. 9. 11–14). Introduction générale et commentaire* (Paradosis 46, Ed. Universitaire), Freiburg.
- Garambois-Vasquez (2019): Florence Garambois-Vasquez, „Décors fictifs chez Ausone. Du Cupido cruciatu aux épigrammes“, in: *Pratiques artistiques et littéraires des architectures et décors fictifs de l'Antiquité au XVII^e siècle, entre fiction, illusion et réalité* (Colloque international MMSH Aix-en-Provence, 1.–3. février 2018), Aix-en-Provence.
- Garuti (1979): Giovanni Garuti, *Claudian De bello Gothico, edizione critica, traduzione e commento a cura di G. Garuti, Bd. I: Introduzione al „De bello Gothico“*, Bologna.
- Gauly (2019): Bardo M. Gauly, „Ausonius' Cupido cruciatu und die Liebe zum Mythos“, in: Bardo M. Gauly, Gernot M. Müller u. Michael Rathmann (Hgg.): *Dialoge mit dem Altertum: Sinnstiftungen aus der Vergangenheit in Antike, Früher Neuzeit und Moderne*, Heidelberg, 143–160.
- Genette (1972): Gérard Genette, „Discours du récit“, in: Gérard Genette, *Figures III*, Paris, 67–282.
- Genette (1988): Gérard Genette, *Narrative Discourse Revisited*, Ithaca.
- Gernhöfer (2012): Wiebke Gernhöfer, „Roms Heilige in der Spätantike: Märtyrer, Bischöfe und Kirchenstifter“, in: Peter Gemeinhardt u. Katharina Heyden (Hgg.), *Heilige, Heiliges und Heiligkeit in spätantiken Religionskulturen* (Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten 61), 178–204.
- Gerard/Henderson (2004): C.L. Gerard u. William J. Henderson, „Physical and Spiritual Health and Disease in Prudentius, Peristephanon 2“, *Acta Patristica et Byzantina* 15,1, 160–180.
- Gerth (2013): Matthias Gerth, *Bildungsvorstellungen im 5. Jahrhundert n. Chr.: Macrobius, Martianus Capella und Sidonius Apollinaris* (Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte 111), Berlin.
- Gindhart (2006): Marion Gindhart, „EVOLAT AD SUPEROS PORTAQUE EVADIT Eburna. Intertextuelle Strategien und Vergilparodie im Cupido cruciatu des Ausonius“, *RhM* 149/2, 214–236.
- Gioseffi (2012): Massimo Gioseffi, „Introducing Virgil: Forme di presentazione dell'Eneide in età tardoantica“, in: Paulo F. Alberto u. David Paniagua (Hgg.), *Ways of Approaching Knowledge in Late Antiquity and the Early Middle Ages: Schools and Scholarship*, Nordhausen, 120–143.
- Glover (1901): Terrot R. Glover, *Life and Letters in the Fourth Century*, Cambridge.
- Gnilka (1993): Christian Gnilka, *Kultur und Conversion* (Chrēsis 2), Basel.
- Gnilka (1984): Christian Gnilka, *Chrēsis: Die Methode der Kirchenväter im Umgang mit der Antiken Kultur. Der Begriff des rechten Gebrauchs*, Basel/Stuttgart.
- Gnilka (2001): Christian Gnilka, *Prudentiana II. Exegetica*, München.
- Goffman (2002): Erving Goffman, „Moduln und Modulationen“, in: Uwe Wirth (Hg.), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M., 185–192.
- Goldhill (1994): Simon Goldhill, „The Naive and Knowing Eye: Ecphrasis and the Culture of Viewing in the Hellenistic World“, in: Simon Goldhill u. Robin Osborne (Hgg.), *Art and Text in Ancient Greek Culture*, Cambridge, 197–233.

- Goldhill (2020): Simon Goldhill, *Preposterous Poetics. The Politics and Aesthetics of Form in Late Antiquity*, Cambridge.
- Goldschmidt/Graziosi (2018): Nora Goldschmidt u. Barbara Graziosi (Hgg.), *Tombs of the Ancient Poets. Between Literary Reception and Material Culture*, Oxford.
- Goldlust (2010): Benjamin Goldlust: *Rhétorique et poétique de Macrobie dans les Saturnales* (Recherches sur les rhétoriques religieuses 14), Turnhout.
- Goodman (1978): Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking*, Indianapolis.
- Gosserez (2001): Laurence Gosserez, *Poesie de lumière. Une lecture de Prudence*, Paris.
- Graf (1995): Fritz Graf, „Ekphrasis: Die Entstehung der Gattung in der Antike“, in: Gottfried Boehm u. Helmut Pfotenbauer (Hgg.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München, 143–151.
- Green (1991): Roger P. H. Green, *The Works of Ausonius. Edited with Introduction and Commentary*, Oxford.
- Green (1999): Roger P. H. Green, *Ausonius Opera ed. R.P.H. Green*, Oxford. [OCT].
- Grethlein (2017): Jonas Grethlein, *Aesthetic Experience and Classical Antiquity. The Significance of Form in Narratives and Pictures*, Cambridge.
- Grethlein/Huitink (2017): Jonas Grethlein u. Luuk Huitink, „Homer’s Vividness: An Enactive Approach“, *Journal of Hellenic Studies* 137, 67–91.
- Grig (2004): Lucy Grig, *Making Martyrs in Late Antiquity*, Duckworth.
- Gruber (2013): Joachim Gruber, *D. Magnus Ausonius, Mosella. Kritische Ausgabe, Übersetzung, Kommentar, Texte und Kommentare* (Eine altertumswissenschaftliche Reihe Bd. 42), Berlin/Boston.
- Gruzelier (1993): Claire Gruzelier, *Claudian, De raptu Proserpinae. Edited with Introduction, Translation and Commentary*, Oxford.
- Gualandri (1968): Isabella Gualandri, *Aspetti della tecnica compositiva in Claudiano*, Mailand.
- Gualandri (1979): Isabella Gualandri, *Furtiva lectio. Studi su Sidonio Apollinare*, Mailand.
- Gualandri (2013): Isabella Gualandri, „Claudian. From Easterner to Westerner“, *Talanta* 45, 115–129.
- Gualandri (2015): Isabella Gualandri, „Honorius in Rome: A Pagan Adventus? (Claud., Hon. VI Cons.)“, in: Paola F. Moretti, Roberta Ricci u. Chiara Torre (Hgg.), *Culture and Literature in Latin Late Antiquity: Continuities and Discontinuities* (Studi e Testi Tardoantichi 13: Profane and Christian Culture in Late Antiquity), Turnhout, 25–40.
- Giupponi-Gineste (2010): Marie-France Giupponi-Gineste, *Claudian, poète du monde à la cour d’Occident*, Paris.
- Gosserez (2001): Laurence Gosserez, *Poesie de lumière: Une lecture de Prudence*, Louvain.
- Hallet/Neumann (2009): Wolfgang Hallet u. Birgit Neumann, *Raum und Bewegung in der Literatur: Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*, Bielefeld.
- Hardie (1986): Philip R. Hardie, *Virgil’s Aeneid: Cosmos and Imperium*, Oxford.
- Hardie (2002): Philip R. Hardie, *Ovid’s poetics of illusion*, Cambridge.
- Hardie (2019): Philip R. Hardie, *Classicism and Christianity in Late Antique Latin Poetry*, Oakland.
- Hardie (2020): Philip R. Hardie, *Lucretius. Poet and Philosopher. Background and Fortunes of De Rerum Natura* (Trends in Classics. Supplementary Volumes 90), Berlin/New York.
- Harich-Schwarzbauer (2011): Henriette Harich-Schwarzbauer, „Gewebte Bilder. Textilekphrasis in Claudians Raub der Proserpina (rapt. 1,246–275)“, in: Karin Krause u. Barbara Schellewald (Hgg.), *Bild und Text im Mittelalter* (Sensus. Studien zur mittelalterlichen Kunst 2), Köln, 29–40.
- Harich-Schwarzbauer (2016): Henriette Harich-Schwarzbauer (Hg.), *Weben und Gewebe in der Antike. Materialität – Repräsentation – Episteme – Metapoetik*, Oxford/Philadelphia.

- Harich-Schwarzbauer/Schierl (2009): Henriette Harich-Schwarzbauer u. Petra Schierl (Hgg.), *Lateinische Poesie der Spätantike* (Internationale Tagung in Castelen bei Augst, 11.–13. Oktober 2007) (Schweizerische Beiträge zur Altertumswissenschaft 36), Basel/Berlin.
- Harris (2009): William V. Harris, *Dreams and Experience in Classical Antiquity*, Cambridge, Mass./London 2009.
- Harrison (2003): Stephen J. Harrison, „Meta-Imagery: Some Self-Reflexive Similes in Latin Epic“, in: André F. Basson u. William J. Dominik (Hgg.), *Literature, Art, History. Studies on Classical Antiquity and Tradition (In Honour of W. J. Henderson)*, Bern, 9–16.
- Harrison (2017): Stephen J. Harrison, „Metapoetics in the Prefaces of Claudian’s *De raptu Proserpinae*“, in: Jaś Elsner u. Jesús Hernández Lobato (Hgg.), *Towards a Poetics of Late Latin Literature*, Oxford, 236–251.
- Hartmann (2015): Benjamin Hartmann, „Antike und Spätantike“, in: Ursula Rautenberg u. Ute Schneider (Hgg.), *Lesen. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Berlin/Boston, 703–718.
- Harvey (2014): Susan A. Harvey, „The Senses in Religion“, in: Jerry Toner (Hg.), *A Cultural History of the Senses in Antiquity*, London, 93–113.
- Haß (2018): Christian D. Haß, „Den Rand der Küste lesen: Die Metapher der Seefahrt und die Metonymie der Erde in Vergil, *Georgica* 2, 35–46“, in: Mario Baumann u. Susanne Fröhlich (Hgg.), *„Auf segelbeflügelten Schiffen das Meer befahren. Das Erlebnis der Schiffsreise im späten Hellenismus und in der Römischen Kaiserzeit“*, Wiesbaden 2018, 273–297.
- Heffernan (1993): James Heffernan, *The Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashberry*, Chicago.
- Herman (1994): David Herman, „Hypothetical Focalization“, *Narrative* 2, 230–253.
- Herman/Vervaeck (2004): Luc Herman u. Bart Vervaeck, „Focalization between Classical and Postclassical Narratology“, in: John Pier (Hg.), *The Dynamics of Narrative Form: Studies in Anglo-American Narratology*, Berlin, 115–138.
- Hernández Lobato (2012): Jesús Hernández Lobato, *Vel Apolline muto. Estética y poética de la Antigüedad tardía*, Bern.
- Hernández Lobato/Prieto Domínguez (2020): Jesús Hernández Lobato u. Óscar Prieto Domínguez (Hgg.), *Literature Squared. Self-Reflexivity in Late Antique Literature* (Studi e Testi Tardoantichi 18), Turnhout.
- Hershkowitz (2017): Paula Hershkowitz, *Prudentius, Spain, and Late Antiquity*, Cambridge.
- Herzog (1966): Reinhart Herzog, *Die allegorische Dichtkunst des Prudentius* (Zetemata 42), München.
- Heslin (2013): Peter Heslin, *The Museum of Augustus, The Temple of Apollo in Pompeii, The Portico of Philippus in Rome, and Latin Poetry*, Yale.
- Hinds (2013): Stephen Hinds, „Claudianism in the *De Raptu Proserpinae*“, in: Theodore D. Papanghelis, Stephen J. Harrison u. Stavros Frangoulidis (Hgg.), *Generic Interfaces in Latin Literature: Encounters, Interactions and Transformations*, Berlin/Boston, 169–192.
- Horstkotte (2017): Silke Horstkotte, „Ekphrasis as Genre, Ekphrasis as Metaphenomenology“, in: Ronja Bodola u. Guido Isekenmeier (Hgg.), *Literary Visualities. Visual Descriptions, Readerly Visualisations, Textual Visibilities*, Berlin/New York, 127–164.
- Hunink (2005): Vincent Hunink, *Tertullian: De Pallio. A Commentary*, Leiden.
- Hunink (2018): Luuk Hunink, „Enargeia, Enactivism and the Ancient Readerly Imagination“, in: Miranda Anderson u. Douglas Cairns (Hgg.), *Distributed Cognition in Classical Antiquity* (The Edinburgh History of Distributed Cognition 1), 197–93.
- Hutchinson (1988): Gregory O. Hutchinson, *Hellenistic Poetry*, Oxford.
- Innocenti (1994): Beth Innocenti, „Towards A Theory of Vivid Description as Practised in Cicero’s Verrine Orations“, *Rhetorica* 12, 355–381.
- Iser (1970): Wolfgang Iser, *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*, Konstanz.

- Jaeger (2002): Mary K. Jaeger, „Cicero and Archimedes' Tomb“, *JRS* 92, 49–61.
- Jakobi (1996): Rainer Jakobi, *Die Kunst der Exegese im Terenzkommentar des Donat* (Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte 47), Berlin/New York.
- Kaesser (2002): Christian Kaesser, „The Body is not Painted on: Ekphrasis and Exegesis in Prudentius Peristephanon 9“, *Ramus* 31/1–2, 158–174.
- Kaesser (2009): Christian Kaesser, „Narrating Disiecta Corpora: The Rhetoric of Bodily Dismemberment in Prudentius Peristephanon 11“, in: Genevieve Liveley u. Patricia Salzman-Mitchell (Hgg.), *Latin Elegy and Narratology: Fragments of Story*, Columbus.
- Kailbach-Mehl (2020): Alexandra Kailbach-Mehl, *Künstlerfiguren als poetologische Reflexionsfiguren in der augusteischen Dichtung* (Spudasmata 186), Hildesheim.
- Karakasis (2016): Evangelos Karakasis, *Titus Calpurnius Siculus. A Pastoral Poet in Neronian Rome*, Berlin/Boston.
- Kaster (1988): Robert A. Kaster, *Guardians of Language. The Grammarian and Society in Late Antiquity*, Berkeley/Los Angeles.
- Kaster (2011): Robert A. Kaster, *Macrobius Saturnalia, I: Books 1–2. Edited and Translated by Robert A. Kaster*, Cambridge, Massachusetts.
- Kaufmann (2017): Helen Kaufmann, „Intertextuality in Late Latin Poetry“, in: Jaś Elsner u. Jesús Hernández Lobato (Hgg.), *Towards a Poetics of Late Latin Literature*, Oxford, 149–175.
- Kelly (2008): Gavin Kelly, *Ammianus Marcellinus: The Allusive Historian*, Cambridge.
- Keudel (1970): Ursula Keudel, *Poetische Vorläufer und Vorbilder in Claudians De consulatu Stilichonis. Imitationskommentar* (Hypomnemata 25), Göttingen.
- Kennedy (2003): George A. Kennedy, *Progymnasmata. Greek Textbooks of Prose Composition and Rhetoric*, Atlanta.
- Kiilerich (2015): Bente Kiilerich, *Visual Dynamics: Reflections on Late Antique Images*, Bergen.
- Knight (2006): Gillian R. Knight, „Ausonius to Axius Paulus: Metapoetics and the Bissula“, *RhM* 149/3–4, 369–385.
- Kofler (2003): Wolfgang Kofler, *Aeneas und Vergil: Untersuchungen zur poetologischen Dimension der Aeneis* (Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaft 2, Bd. 111), Heidelberg.
- Körfer (2019): Anna-Lena Körfer, *Kaiser Konstantin als Leser. Panegyrik, Performance und Poetologie in den carmina Optatians* (Millennium-Studien 77), Berlin/Boston.
- Koopman (2017): Niels Koopman, *Ancient Greek Ekphrasis: Between Description and Narration*, Leiden.
- Krasser (2010): Helmut Krasser, *Pilgerreisen im Text. Das Peristephanon des Prudentius als religiös-performativer Erfahrungsraum* (Millennium-Studien 7), 205–223.
- Krollpfeifer (2017): Lydia Krollpfeifer, *Rom bei Prudentius: Dichtung und Weltanschauung in „Contra orationem Symmachi“*, Göttingen.
- Kröner (1979): Hans-Otto Kröner, „Ausonius und Trier“, *Trierer Beiträge* 6, 10–18.
- Kronasser (1952): Heinz Kronasser, *Handbuch der Semasiologie*, Heidelberg.
- Kroon (2007): Caroline H. M. Kroon, „Discourse Modes and the Use of Tenses in Ovid's Metamorphoses“, in: Rutger J. Allan u. Michel Buijs (Hgg.), *The Language of Literature. Linguistic Approaches to Classical Texts*, Leiden, 65–92.
- Kudlien (1962): Fridolf Kudlien, „Krankheitsmetaphorik im Laurentiushymnus des Prudentius“, *Hermes* 90, 104–115.
- Kuhlmann (2012): Peter Kuhlmann, „Christliche Märtyrer als Träger römischer Identität“, in: Peter Gemeinhardt u. Johan Leemans (Hgg.), *Christian Martyrdom in Late Antiquity (300–450AD): History and Discourse, Tradition and Religious Identity*, Göttingen, 135–154.
- Laemmle u. a. (2021): Rebecca Laemmle, Cédric Scheidegger Laemmle u. Katharina Wesselmann (Hgg.), *Lists and Catalogues in Ancient Literature and Beyond. Towards a Poetics of Enumeration* (Trends in Classics – Supplementary Volumes 107), Berlin/New York.
- Laird (1993): Andrew Laird, „Sounding Out Ekphrasis: Art and Text in Catullus 64“, *JRS* 83, 18–30.

- Laird (1996): Andrew Laird, „Ut figura poesis: Writing Art and the Art of Writing in Augustan Poetry“, in: Jaś Elsner (Hg.), *Art and Text in Roman Culture*, Cambridge, 75–102.
- Lausberg (1960): Heinrich Lausberg, *Handbuch der Literarischen Rhetorik*, München.
- Lawatsch-Boomgarden (1992): Barbara Lawatsch-Boomgarden, „Die Kunstbeschreibung als strukturierendes Stilmittel in den Panegyriken des Claudius Claudianus“, *Grazer Beiträge* 18, 171–193.
- Lefèvre (1977): Eckard Lefèvre, „Plinius-Studien I. Römische Baugesinnung und Landschaftsauffassung in den Villenbriefen (2,17; 5,6)“, *Gymnasium* 84, 519–541.
- Leigh (1997): Matthew Leigh, *Lucan: Spectacle and Engagement*, Oxford.
- Lessing (1766): Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon. Oder: Über die Grenzen der Malerei und Poesie (1766). Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte* [Stuttgart 1994].
- Lévy (2008): Carlos Lévy, „Cicero, the Platonic Method, and Roman Philosophy: About the Birth of the Latin Concept of *Qualitas*“, in: *Revue de Métaphysique et de Morale* 57/1, 5–20.
- Liverani (2011): Paolo Liverani, „Reading Spolia in Late-Antiquity and Contemporary Perception“, in: Richard Brilliant u. Dale Kinney (Hgg.), *Reuse Value. Spolia and Appropriation in Art and Architecture, from Constantine to Sherrie Levine*, Farnham, 33–51.
- Lizzi Testa (2013): Rita Lizzi Testa (Hg.): *The Strange Death of Pagan Rome. Reflections on a Historiographical Controversy* (*Giornale Italiano di Filologia* 16), Turnhout.
- Long (1996): Jaqueline Long, *Claudian's In Eutropium, or, How, When, and Why to Slander a Eunuch*, Chapel Hill.
- L'Orange (1958): Hans P. L'Orange, *Mosaikk fra antikk til middelalder*, Oslo.
- Lubian (2015): Francesco Lubian, „Tituli for the Illiterates? The (Sub-)Genre of the tituli historiarum between Ekphrasis, Iconography and Catechesis“, in: Paola F. Moretti, Roberta Ricci u. Chiara Torre (Hgg.), *Culture and Literature in Latin Late Antiquity: Continuities and Discontinuities* (*Studi e Testi Tardoantichi* 13: Profane and Christian Culture in Late Antiquity), Turnhout, 53–68.
- Lucifora (1978): Rosa M. Lucifora, „Il Cupido cruciatus di Ausonio rivisitato“, *AAPel* 54, 305–318.
- Lucifora (1979): Rosa M. Lucifora, „I loci similes del Cupido Cruciatius“, *AAPel* 55, 261–271.
- Lühken (2002): Maria Lühken, *Christianorum Maro et Flaccus. Zur Vergil- und Horazrezeption des Prudentius* (*Hypomnemata* 141), Göttingen.
- Männlein-Robert (2007): Irmgard Männlein-Robert, *Stimme, Schrift, Bild. Zum Verhältnis der Künste in der hellenistischen Dichtung* (*Bibliothek der Klassischen Altertumswissenschaften* 2, Reihe 119), Heidelberg.
- Malamud (1989): Martha A. Malamud, *A Poetics of Transformation: Prudentius and Classical Mythology*, Ithaca/New York.
- Manieri (1999): Alessandra Manieri, „Colori, suoni e profumi nelle Images: principi dell'estetica filostrata“, *Quaderni urbinati di cultura classica* 63/3, 111–121.
- Manuwald (2019): Gesine Manuwald, „The Reception of Republican Comedy in Antiquity“, in: Martin Dinter (Hg.), *The Cambridge Companion to Roman Comedy*, Cambridge, 261–275.
- Marauch (1989): Gregor Maurach, *Enchiridion poeticum. Hilfsbuch zur lateinischen Dichtersprache mit Übungsbeispielen aus Schulautoren* [Darmstadt 1983], 2., verbesserte und vermehrte Auflage.
- Markus (1990): Robert A. Markus, *The End of Ancient Christianity*, Cambridge.
- Mastrangelo (2008): Marc Mastrangelo, *The Roman Self in Late Antiquity: Prudentius and the Poetics of the Soul*, Baltimore.
- Mastrangelo (2016): Marc Mastrangelo, „Toward a Poetics of Late Latin Reuse“, in: Scott McGill u. Joseph Pucci (Hgg.), *Classics Renewed: Reception and Innovation in the Latin Poetry of Late Antiquity*, Heidelberg, 25–46.

- Matijašić (2018): Ivan Matijašić, *Shaping the Canons of Ancient Greek Historiography: Imitation, Classicism, and Literary Criticism* (Beiträge zur Altertumskunde 359), Berlin/Boston.
- Matzner (2020): Sebastian Matzner, „By Way of Introduction: Back to the Future? Problems and Potential of Metalepsis avant Genette“, in: Sebastian Matzner u. Gail Trimble (Hgg.), *Metalepsis. Ancient Texts, New Perspectives*, Oxford, 1–24.
- Matzner/Trimble (2020): Sebastian Matzner u. Gail Trimble (Hgg.), *Metalepsis. Ancient Texts, New Perspectives*, Oxford.
- Maurach (1989): Gregor Maurach, *Enchiridion Poeticum. Zur lateinischen Dichtersprache*, Darmstadt.
- Maxwell (2012): Jaclyn Maxwell, „Paganism and Christianization“, in: Scott F. Johnson (Hg.), *The Oxford Handbook of Late Antiquity*, Oxford, 849–875.
- McCall (1969): Marsh H. McCall, *Ancient Rhetorical Theories of Simile and Comparison*, Harvard.
- McCarthy (1982): William McCarthy, „Prudentius, *Peristephanon* 2: Vapor and the Martyrdom of Lawrence“, *Vigiliae Christianae* 36/3, 282–286.
- McGill (2005): Scott McGill, *Virgil Recomposed: The Mythological and Secular Centos in Antiquity*, Oxford.
- McGill (2012): Scott McGill, *Plagiarism in Latin Literature*, Cambridge.
- McGill (2014): Scott McGill, „Ausonius at Night“, *AJPh* 135/1, 123–148.
- McGill/Pucci (2016): Scott McGill u. Joseph Pucci, *The Library of the Other Antiquity. Classics Renewed: Reception and Innovation in the Latin Poetry of Late Antiquity*, Heidelberg.
- Mehmel (1940): Friedrich Mehmel, *Virgil und Apollonius Rhodius* (Hamburger Arbeiten zur Altertumskunde 1), Hamburg.
- Mendelsund (2014): Peter Mendelsund, *What We See When We Read*, New York.
- Miguélez-Cavero (2008): Laura Miguélez-Cavero, *Poems in Context. Greek Poetry in the Egyptian Thebaid 200–600 AD*, Berlin.
- Miller (2005): Patricia C. Miller, „Relics, Rhetoric, and Mental Spectacles in Late Ancient Christianity“, in: Giselle de Nie, Karl F. Morrison u. Marco Mostert (Hgg.), *Seeing the Invisible in Late Antiquity and the Early Middle Ages*, Turnhout.
- Mitchell (1994): William J. T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago.
- Möllendorff (2000): Peter v. Möllendorff, „Aeneas und Odysseus. Die 'Tore des Schlafs' in Aen. 6,893–99“, in: Jürgen Paul Schwindt (Hg.), *Zwischen Tradition und Innovation. Poetische Verfahren im Spannungsfeld Klassischer und Neuerer Literatur und Literaturwissenschaft*, München/Leipzig, 43–66.
- Mondin (2005): Luca Mondin, „Genesi del ‚Cupido cruciatus‘“, *Lexis* 23, 339–373.
- Montiglio (2014): Silvia Montiglio, „The Senses in Literature: Falling in Love in an Ancient Greek Novel“, in: Jerry Toner (Hg.), *A Cultural History of the Senses in Antiquity*, London, 163–81.
- Moretti u. a. (2015): Paola F. Moretti, Roberta Ricci u. Chiara Torre (Hgg.), *Culture and Literature in Latin Late Antiquity: Continuities and Discontinuities* (Studi e Testi Tardoantichi 13: Profane and Christian Culture in Late Antiquity), Turnhout.
- Moroni (2015): Brunella Moroni, Gli epigrammi di Ausonio per le fonti del Danubio. Tradizione letteraria e arte figurativa, in: Paola F. Moretti, Roberta Ricci u. Chiara Torre (Hgg.), *Culture and Literature in Latin Late Antiquity: Continuities and Discontinuities* (Studi e Testi Tardoantichi 13: Profane and Christian Culture in Late Antiquity), Turnhout, 13–23.
- Mulligan (2007): Bret Mulligan, „The Poet from Egypt? Reconsidering Claudian's Eastern Origin“, *Philologus* 151/2, 285–310.
- Müller (2011): Gernot M. Müller, *Lectiones Claudianae: Studien zu Poetik und Funktion der politisch-zeitgeschichtlichen Dichtungen Claudians* (Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften 133), Heidelberg.
- Näf (2004): Beat Näf, *Traum und Traumdeutung im Altertum*, Darmstadt.

- Nauta (2013): Ruurd Nauta, „The Concept of Metalepsis: From Rhetoric to the Theory of Allusion and to Narratology“, in: Ute E. Eisen u. Peter von Möllendorff (Hgg.), *Über die Grenze. Metalepse in Text- und Bildmedien des Altertums* (Narratologia 39), Berlin/New York, 469–482.
- Nicolai u. a. (1998): Vincenzo F. Nicolai, Fabrizio Bisconti u. Danilo Mazzoleni (Hgg.), *Le catacombe cristiane di Roma. Origini, sviluppo, apparati decorativi, documentazione epigrafica, Collezione della Pontificia Commissione di Archeologia Sacra*, Regensburg.
- Niederhoff (2001): Burkhard Niederhoff, „Fokalisation und Perspektive: Ein Plädoyer für friedliche Koexistenz“, *Poetica* 33, 1–21.
- Nierste (in Vorbereitung): Wiebke Nierste, *Ekphrastische Dichtung in der lateinischen Literatur der Spätantike* (Diss. Giessen 2020).
- Norton (2013): Elizabeth Norton, *Aspects of Ecphrastic Technique in Ovid's Metamorphoses*, Newcastle upon Tyne.
- Novotný (1977): František Novotný, *The Posthumous Life of Plato*, Den Haag.
- Nünlist (2009): René Nünlist, *The Ancient Critic at Work. Terms and Concepts of Literary Criticism in Greek Scholia*, Cambridge.
- Nünning (1990): Ansgar Nünning, „'Point of view' oder ‚Focalization‘? Über einige Grundlagen und Kategorien konkurrierender Modelle der erzählerischen Vermittlung“, *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 23, 249–268.
- Nünning (2007): Ansgar Nünning, „Towards a Typology, Poetics and History of Description in Fiction“, in: Werner Wolf u. Walter Bernhardt (Hgg.), *Description in Literature and Other Media* (Studies in Intermediality 2), Amsterdam/New York., 91–128.
- Nünning (2010): Vera Nünning, „The Making of Fictional Worlds: Processes, Features, and Functions“, in: Ansgar Nünning, Vera Nünning u. Birgit Neumann (Hgg.), *Cultural Ways of Worldmaking. Media and Narratives*, Berlin/New York, 215–244.
- Nugent (1990): S. Georgia Nugent, „Ausonius' ‚Late-Antique‘ Poetics and ‚Post-Modern‘ Literary Theory“, *Ramus* 19/1, 26–50.
- O'Daly (2012): Gerard O'Daly, *Days Linked by Song. Prudentius Cathemerinon*, Oxford.
- O'Hara (2011): James J. O'Hara, *Vergil. Aeneid Book 4. Focus Vergil Aeneid Commentaries*, Newburyport.
- O'Hogan (2016): Cillian O'Hogan, *Prudentius and the Landscapes of Late Antiquity*, Oxford.
- O'Malley (1957): Glenn O'Malley, „Literary Synesthesia“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 15/4, 391–411.
- Otto (2009): Nina Otto, *Enargeia: Untersuchung zur Charakteristik alexandrinischer Dichtung*, Stuttgart.
- Palmer (1989): Anne-Marie Palmer, *Prudentius on the Martyrs*, Oxford.
- Parker (2009): Holt N. Parker, „Books and Reading Latin Poetry“, in: William A. Johnson u. Holt N. Parker (Hgg.), *Ancient Literacies. The Culture of Reading in Greece and Rome*, New York, 186–230.
- Pattilon (1997): Michel Pattilon, *Aelius Theon: Progymnasmata*, Paris.
- Pavlock (1998): Barbara Pavlock, „Daedalus in the Labyrinth of Ovid's Metamorphoses“, *The Classical World* 92/2, 141–157.
- Pégolo (2013): Liliana Pégolo, „Representaciones del furor femenino en Cupido cruciatur de Ausonio“, *Anales de Filología Clásica* 26, 51–62.
- Pégolo (2015): Liliana Pégolo, „Mujeres míticas y amores de papel: La literatura habla de la literatura en Cupido cruciatur de Ausonio“, *Actas de y comunicaciones del Instituto de Historia Antigua y Medieval* 11, 23–31.
- Peirano Garrison (2018): Irene Peirano Garrison, „The tomb of Virgil: monument as poetic memory“, in: Nora Goldschmidt and Barbara Graziosi (Hgg.), *Tombs of the Ancient Poets: Between Text and Material Culture*, Oxford, 265–80.

- Pelttari (2011): Aaron Pelttari, „Symmachus' *Epistulae* 1.31 and Ausonius' Poetics of the Reader“, CPh 106/2, 161–169.
- Pelttari (2014): Aaron Pelttari, *The Space That Remains: Reading Latin Poetry in Late Antiquity*, Cornell.
- Pelttari (2019): Aaron Pelttari, „The Reader and the Resurrection in Prudentius“, JRS 109, 205–239.
- La Penna (1993): „Antonio La Penna, Il *lusus poetico* nella tarda antichità. Il caso di Ausonio“, in: *Storia di Roma* III/2, Turin 1993, 731–751.
- Pillinger (1980): Renate Pillinger, *Die Tituli Historiarum oder das sogenannte Dittochaeon des Prudentius: Versuch eines philologisch-archäologischen Kommentares* (Philosophisch-historische Klasse, Denkschriften 142), Wien.
- Platt (2018): Verity J. Platt, „Silent Bones and Singing Stones: Materializing the Poetic Corpus in Hellenistic Greece“, in: Nora Goldschmidt u. Barbara Graziosi (Hgg.), *Tombs of the Ancient Poets. Between Literary Reception and Material Culture*, Oxford, 21–50.
- Pollmann (2017): Karla Pollmann, *The Baptized Muse. Early Christian Poetry as Cultural Authority*, Oxford.
- Porter (2004): James I. Porter, „Virgil's Voids“, *Helios* 31, 127–156.
- Potz (1985): Erich Potz, *Claudian. Kommentar zu De raptu Proserpinae Buch 1* (Diss. Graz), Graz.
- Principato (1961): Margherita Principato, „Poesia familiare e poesia descrittiva in Ausonio“, *Aevum* 35, 399–418.
- Prinzen (1998): Herbert Prinzen, *Ennius im Urteil der Antike* (Drama: Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption, Beiheft 8), Stuttgart/Weimar.
- Prolingheuer (2008): Engelbert Prolingheuer, *Zur literarischen Technik bei Prudentius' „Peristephanon“*. *Gebrauchen und Ersetzen*, Hamburg.
- Pucci (2016): Joseph Pucci, „Ausonius on the Lyre: De Bissula and the Traditions of Latin Lyric“, in: Scott Mc Gill u. Joseph Pucci, *The Library of the Other Antiquity. Classics Renewed: Reception and Innovation in the Latin Poetry of Late Antiquity*, Heidelberg, 111–132.
- Puk (2014): Alexander Puk, *Das römische Spielewesen in der Spätantike* (Millennium-Studien 48), Berlin.
- Purves (2017): Alex Purves (Hg.), *Touch and the Ancient Senses*, Oxford/New York.
- Putnam (1998): Michael C. J. Putnam, *Virgil's Epic Designs: Ekphrasis in the Aeneid*, Yale.
- Rajewsky (2002): Irina O. Rajewsky, *Intermedialität*, Tübingen.
- Ravenna (1974): Giovanni Ravenna, „L'ekphrasis poetica di opere d'arte in latino. Temi e problemi“, *Quaderni dell'Istituto di Filologia Latina di Padova* 3, 1–54.
- Rees (1993): Roger Rees, „Common sense in Catullus 64“, *AJPh* 115, 75–88.
- Rees (2011): Roger Rees, „Nailing down the poet: Ausonius' Cupid Crucified“, in: P. Millett, S.P. Oakley u. R.J.E. Thompson (Hgg.), *Ratio et res ipsa: Classical Essays Presented by Former Pupils to James Diggle on his Retirement* (Cambridge Classical Journal. Supplementary Volume 36), Oxbow, 135–150.
- De Rentiis (1988): Dina de Rentiis, „Der Beitrag der Bienen. Überlegungen zum Bienengleichnis bei Seneca und Macrobius“, *RhM* 141, 30–44.
- Ricci (1986): Maria L. Ricci, „Elementi descrittivi ed elementi narrativi nel carme sui fratelli catanesi di Claudiano (carm. min. 17 Birt)“, *Munus Amicitiae, Scritti in memoria di Alessandro Ronconi* 1, Florenz, 221–232.
- Rist (1996): John M. Rist, *Augustine: Ancient Thought Baptized*, Cambridge.
- Roberts (1984): Michael Roberts, „The Mosella of Ausonius: An Interpretation“, *Transactions of the American Philological Association* 114, 1984, 343–353.
- Roberts (1988): Michael Roberts, „The Treatment of Narrative in Late Antique Literature“, *Philologus* 132/2, 188–195.
- Roberts (1989): Michael Roberts, *The Jewelled Style. Poetry and Poetics in Late Antiquity*, Ithaca.

- Roberts (1993): Michael Roberts, *Poetry and the Cult of the Martyrs: The Liber Peristephanon of Prudentius*, Ann Arbor.
- Roberts (2000): Michael Roberts, „Claudian’s Craft (Rez. Ahlschweig 1998)“, *Classical Review* 50, 61–62.
- Rudolph (2017): Kelli G. Rudolph (Hg.), *Taste and the Ancient Senses*, New York/London.
- Rücker (2012): Nils Rücker, *Ausonius an Paulinus von Nola. Textgeschichte und literarische Form der Briefgedichte 21 und 22 des Decimus Magnus Ausonius* (Hypomnemata 190), Göttingen.
- Rühl (2006): Meike Rühl, *Literatur gewordener Augenblick. Die Silven des Statius im Kontext literarischer und sozialer Bedingungen von Dichtung* (Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte 81), Berlin/Boston.
- Ryan (1991): Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Indiana.
- Ryan (2014): Marie-Laure Ryan, „Story, Worlds, Media“, in: Marie-Laure Ryan u. Jan-Noël Thon (Hgg.), *Storyworlds across Media: Toward a Media-Conscious Narratology*, Lincoln, Nebraska, 25–49.
- Sághy (2012): Marianne Sághy, „Renovatio memoriae: Pope Damasus and the Martyrs of Rome“, in: Ralf Behrwald u. Christian Witschel (Hgg.), *Rom in der Spätantike. Historische Erinnerung im städtischen Raum* (Heidelberger Althistorische Beiträge und Epigraphische Studien 51), Stuttgart, 251–266.
- Santini (2002): Carlo Santini, „Ambiguità intertestuale nel Cupido cruciatus di Ausonio“, in: Antonino Isola, Enrico Menestò u. Alessandra Di Pilla (Hgg.), *Curiositas. Scritti di cultura classica e medioevale in onore di Ubaldo Pizzani*, Neapel.
- Scheid/Svenbro (1996): John Scheid u. Jesper Svenbro, *The Craft of Zeus. Myths of Weaving and Fabric*, translated by C. Volk, Cambridge, MA/London.
- Scheidegger Lämmle (2015): Cédric Scheidegger Lämmle, *Werkpolitik in der Antike. Studien zu Cicero, Vergil, Horaz und Ovid* (Zetemata 152), München.
- Scheiter (2012): Krisanna M. Scheiter, „Images, Appearances, and Phantasia in Aristotle“, *Phronesis* 57, 251–278.
- Schindler (2004): Claudia Schindler, „Tradition – Transformation – Innovation“, in: Widu-Wolfgang Ehlers, Fritz Felgentreu u. Stephen Wheeler (Hgg.), *Aetas Claudiana* (Tagung an der Freien Universität zu Berlin, 28.–30. Juni 2002), München, 16–37.
- Schindler (2005): Claudia Schindler, „Claudians Argonautica. Zur Rolle und Funktion des Mythos am Beginn seines Epos De bello Getico“, in: Anette Harder u. Martijn Cuypers (Hgg.), *Beginning from Apollo. Studies in Apollonius Rhodius and the Argonautic tradition* (Caeculus 6), Leuven, 107–123.
- Schindler (2009): Claudia Schindler, *Per carmina laudes. Untersuchungen zur spätantiken Verspanegyrik von Claudian bis Coripp* (Beiträge zur Altertumskunde 253), Berlin/New York.
- Schindler (2015): Claudia Schindler, „Pagane Mythen – christliche Herrscher. Mythos und Mythologie in den politischen Dichtungen Claudians“, in: Hartmut Leppin (Hg.), *Antike Mythologie in christlichen Kontexten der Spätantike* (Millenium-Studien 54), Berlin/New York, 19–42.
- Schindler (2018): Claudia Schindler, „Macht und Übermacht der Tradition. Dichterkataloge in der lateinischen Literatur von Ovid bis Sidonius“, in: Simone Finkmann, Anja Behrendt u. Anke Walther (Hgg.), *Antike Erzähl- und Deutungsmuster. Zwischen Exemplarität und Transformation. FS für Ch. Reitz um 65. Geburtstag* (BzA 374), Berlin 335–357.
- Schmale (2004): Michaela Schmale, *Bilderreigen und Erzähllabyrinth: Catulls Carmen 64* (Beiträge zur Altertumskunde 212), München/Leipzig.
- Schmieder (2018): Leon Schmieder, „Non obesis auribus apta. Calp. 7 und das Spiel mit dem Leser“, *A&A* 64, 112–129.

- Schmitt (2001): Arbogast Schmitt, „Der Philosoph als Maler – der Maler als Philosoph. Zur Relevanz der Platonischen Kunsttheorie“, in: Gottfried Böhm (Hg.), *Homo pictor* (Colloquium Rauricum 7), Stuttgart/Leipzig, 32–54.
- Schmitt (2002): Arbogast Schmitt, „Synästhesie im Urteil aristotelischer Philosophie“, in: Hans Adler (Hg.), *Synästhesie – Historisch und aktuell*, Würzburg, 109–148.
- Schmitzer (2006): Ulrich Schmitzer, „Amor in der Unterwelt – Zum Gedicht Cupido Cruciatu des Ausonius“, in: Ulrich Schmitzer (Hg.), *Suus cuique mos. Beiträge zur paganen Kultur des lateinischen Westens im 4. Jahrhundert n. Chr.* (Vertumnus 1), Göttingen, 167–184.
- Schmitzer (2011): Ulrich Schmitzer, „Raumkonkurrenz. Der symbolische Kampf um die römische Topographie im christlich-paganen Diskurs“, in: Therese Fuhrer (Hg.), *Rom und Mailand in der Spätantike. Repräsentationen städtischer Räume in Literatur, Architektur und Kunst* (Topoi 4), Berlin, 237–261.
- Schomber (2020): Saskia Helena Schomber, „φόβος καὶ κάλλος. Ambiguität und Wirkungsästhetik in Triphiodors *Einnahme Iliens*“, A&A 66, 115–138.
- Schrader (1969): Ludwig Schrader, *Sinne und Sinnesverknüpfungen* (Studien und Materialien zur Vorgeschichte der Synästhesie und zur Bewertung der Sinne in der italienischen, spanischen und französischen Literatur 9), Heidelberg.
- Schwind (2006): Johannes Schwind, „Cicero bei Prudentius“, in: Luigi Castagna (Hg.) *Quesiti, temi, testi di poesia tardolatina*, Frankfurt/Main, 37–46.
- Schwitzer (2015): Raphael Schwitzer, *Umbrosa lux: Obscuritas in der lateinischen Epistolographie der Spätantike* (Hermes Einzelschriften 107), Stuttgart.
- Schwitzer (2016): Raphael Schwitzer, „Der obszöne Leser: Vergil-Kritik und apologetische Strategie in Ausonius' *Cento nuptialis*, 101–131“, Museum Helveticum 73/2, 192–210.
- Schwitzer (2020): Raphael Schwitzer, „Rival Friends: Sidonius Apollinaris and Literary Competitiveness in Late Antique Gaul“, JLA 13/1, 73–93.
- Scioli (2015): Emma Scioli, *Dream, Fantasy, and Visual Art in Roman Elegy*, Wisconsin.
- Scioli/Walde (2010): Emma Scioli u. Christine Walde (Hgg.), *Sub imagine somni: Nighttime Phenomena in Greco-Roman Culture*, Pisa.
- Segal (1977): Charles P. Segal, „Synaesthesia in Sophocles“, ICS 2, 88–96.
- Shanzer (2010): Danuta Shanzer, „Argumenta leti and ludibria mortis: Ekphrasis, Art, Attributes, Identity, and Hagiography in Late Antique Poetry“, in: Victoria Zimmerl-Panagl u. Dorothea Weber (Hgg.), *Text und Bild* (Tagungsbeiträge, Veröffentlichungen der Kommission zur Herausgabe des Corpus der lateinischen Kirchenväter 30), Wien, 57–82.
- Shapiro (1980): H. Alan Shapiro, „Jason's Cloak“, Transactions of the American Philological Association 110, 263–286.
- Sissa (2017): Giulia Sissa, „In Touch, in Love: Apuleius on the Aesthetic Impasse of a Platonic Psyche“, in: Alex Purves (Hg.), *Touch and the Ancient Senses*, Oxford/New York, 150–167.
- Smolak (2001): Kurt Smolak, „Beim Wort genommen: Zum Umgang mit römischen Dichtungen in Spätantike und Mittelalter (Ausonius und Carmina Burana)“, Wiener Studien 114, 519–534.
- Sorabji (1971): Richard Sorabji, „Aristotle on Demarcating the Five Senses“, Philosophical Review 80/1, 55–79.
- Sternberg (2001): Meir Sternberg, „How Narrativity Makes a Difference“, Narrative 9, 115–122.
- Stevens (2014): Benjamin E. Stevens, „Sensory Media: Representation, Communication, and Performance in Ancient Literature“, in: Jerry Toner (Hg.), *A Cultural History of the Senses in Antiquity*, London, 209–234.
- Strub (1991): Christian Strub, *Kalkulierte Absurditäten. Versuch einer historisch reflektierten sprachanalytischen Metaphorologie*, Freiburg/München.
- Stutzinger (1982): Dagmar Stutzinger, *Die frühchristlichen Sarkophagreliefs aus Rom: Untersuchungen zur Formveränderung im 4. Jahrhundert n. Chr.*, Bonn.

- Squire (2010): Michael J. Squire, „Making Myron's Cow Moo? Ecphrastic Epigram and the Poetics of Simulation“, *AJPh* 131/4, 589–634.
- Squire (2015a): Michael J. Squire (Hg.), *Sight and the Ancient Senses*, Oxford/New York.
- Squire (2015b): Michael J. Squire, „Ecphrasis: Visual and Verbal Interactions in Ancient Greek and Latin Literature“, in: *Oxford Handbooks Online. Scholarly Research Reviews* (DOI:10.1093/oxfordhb/9780199935390.013.58).
- Szantyr (1970): Anton Szantyr, „Bemerkungen zum Aufbau der Vergilischen Ekphrasis“, *MH* 27, 28–40.
- Taylor (2009): Rabun Taylor, „Death, the Maiden, and the Mirror: Ausonius's Water World“, *Arethusa* 42/2, 181–205.
- Thraede (1965): Klaus Thraede, *Studien zu Sprache und Stil des Prudentius*, Göttingen.
- Timonen (1994): Asko Timonen, „Stilicho. The Soldier of Rome. Claudian's De Consulatu Stilichonis“, *Acta Universitatis de Attila József nominatae. Acta antiqua et archaeologica* 26, 47–56.
- Toner (2015): Jerry Toner, „Smell and Christianity“, in: Mark Bradley (Hg.), *Smell and the Ancient Senses*, London/New York, 158–170.
- Toner (2014): Jerry Toner (Hg.), *A Cultural History of the Senses in Antiquity*, London.
- Ullmann (1957): Stephen Ullmann, *The Principles of Semantics*, Oxford.
- Van Hoof/Van Nuffelen (2014): Lieve Van Hoof u. Peter Van Nuffelen (Hgg.), *Literature and Society in the Fourth Century A.D.* (Mnemosyne Supplements 373), Leiden
- Vannucci (1989): Laura Vannucci, „Ausonio fra Virgilio e Stazio. A proposito dei modelli poetici del Cupido cruciatus“, *AteRo* 34, 39–54.
- Vielberg (2013): Meinolf Vielberg, „Picture and Poetry. Conceptions of Hereafter and of Court Scenes in the Works of Ausonius of Bordeaux and Paulinus of Nola“, in: Steffen Diefenbach u. Gernot M. Müller (Hgg.), *Gallien in Spätantike und Frühmittelalter: Kulturgeschichte einer Region*, Berlin/Boston, 331–155.
- Vielberg (2011): Meinolf Vielberg, „Cupido cruciatus, Jenseitsvorstellungen des antiken Epos in Auson. XIX“, in: Walter Ameling (Hg.), *Topographie des Jenseits* (AwK 21), Stuttgart, 143–159.
- Viscardi (1997): Géraldine Viscardi, „La vision du martyre de saint Hippolyte ou la mortification transfigurée: Prudence Peristephanon 11“, *Latomus* 56, 360–381.
- Vollkommer-Glökler (2001): Doris Vollkommer-Glökler, „Daidalos I“, in: Rainer Vollkommer (Hg.), *Künstlerlexikon der Antike, Bd. 1*, München, 151–152.
- Wærn (1952): Ingrid Wærn, „Synästhesie in der griechischen Dichtung“, *Eranos* 1, 14–20.
- Wagner (1996): Peter Wagner, *Icons, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin/New York.
- Walde (2001): Christine Walde, *Die Traumdarstellungen in der griechisch-römischen Dichtung*, München/Leipzig.
- Wandhoff (2003): Haiko Wandhoff, *Ekphrasis. Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters* (Trends in Medieval Philology 3), Berlin/New York.
- Ware (2012): Catherine Ware, *Claudian and the Roman Epic Tradition*, Cambridge.
- Ware (2017): Catherine Ware, „The Lies the Poets Tell: Poetry in Prose Panegyrics“, in: Jaś Elsner u. Jesús Hernández Lobato (Hgg.), *Towards a Poetics of Late Latin Literature*, Oxford.
- Webb (1999): Ruth Webb, „Ekphrasis Ancient and Modern: The Invention of a Genre“, *Word and Image* 15, 7–18.
- Webb (2008): Ruth Webb, *Demons and Dancers. Performance in Late Antiquity*, Cambridge/Mass.
- Webb (2009): Ruth Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham.
- Weber (2000): Gregor Weber, *Kaiser, Träume und Visionen in Prinzipat und Spätantike* (Historia-Einzelschrift 143), Stuttgart.

- Wedeniowski (2006): Esther Wedeniowski, *Antike Beschreibung von Türbildern: Vergil Georgica 3, Properz 2, 31, Vergil Aeneis 6, Ovid met. 2, Valerius Flaccus 5 und Silius Italicus 3*, Marburg.
- Weinrich (1976): Harald Weinrich, *Sprache in Texten*, Stuttgart.
- Weinrich (1985): Harald Weinrich, *Tempus: Besprochene und erzählte Welt* (4. Auflage), Stuttgart.
- Wheeler (1995): Stephen M. Wheeler, „The Underworld Opening of Claudian's De Raptu Proserpinae“, *Transactions of the American Philological Association* 125, 113–134.
- Wick (2004): Claudia Wick, *M. Annaeus Lucanus. Bellum civile liber IX. Kommentar* (Beiträge zur Altertumskunde 202), München/Leipzig.
- Wille (2001): Günther Wille, *Akroasis. Der akustische Sinnesbereich in der griechischen Literatur bis zum Ende der klassischen Zeit*, Tübingen.
- Winkler (1985): John J. Winkler, *Auctor & Actor. A Narratological Reading of Apuleius's Golden Ass*, Berkeley.
- Wolf (2007): Werner Wolf, „Description as a Transmedial Mode of Representation: General Features and Possibilities of Realization in Painting, Fiction, and Music“, in: Werner Wolf u. Walter Bernhardt (Hgg.), *Description in Literature and Other Media* (Studies in Intermediality 2), Amsterdam/New York, 1–90.
- Wolf (2010): Werner Wolf, „*Mise en cadre* – A Neglected Counterpart to *mise en abyme*: A Frame-theoretical and Intermedial Complement to Classical Narratology“, in: Jan Alber u. Monika Fludernik (Hgg.), *Postclassical Narratology: Approaches and Analyses*, Columbus OH.
- Wolf (2013): Werner Wolf, „Introduction“, in: Werner Wolf, Walter Bernhardt u. Andreas Mahler (Hgg.), *Immersion and Distance. Aesthetic Illusion in Literature and Other Media*, Amsterdam/New York, 1–66.
- Wolf/Bernhardt (2007): Werner Wolf u. Walter Bernhardt (Hgg.), *Description in Literature and Other Media* (Studies in Intermediality 2), Amsterdam/New York.
- Wulfram (2009): Hartmut Wulfram, „Descriptio ancilla narrationis. Aeneas besichtigt Karthago (Vergil, Aeneis 1, 418–493)“, *RhM* 152, 15–48.
- Yaceczko (2021): Lionel Yaceczko, *Ausonius Grammaticus. The Christening of Philology in the Late Roman West* (Gorgias Studies in Early Christianity and Patristics 78), Piscataway.
- Zanker (1981): Graham Zanker, „Enargeia in the Ancient Criticism of Poetry“, *Rheinisches Museum für Philologie* 124, 297–311.
- Zanker (1987): Graham Zanker, *Realism in Alexandrian Poetry. A Literature and Its Audience*, London.
- Zanker (2004): Graham Zanker, *Modes of Viewing in Hellenistic Poetry and Art*, Wisconsin.
- Zanker (2009): Graham Zanker, *Herodas: Mimiambs*, Oxford.
- Zetzel (1980): James E. G. Zetzel, „The Subscriptions in the Manuscripts of Livy and Fronto and the Meaning of Emendatio“, *CPh* 75, 38–59.
- Zimmerl-Panagl/Weber (2010): Victoria Zimmerl-Panagl u. Dorothea Weber (Hgg.), *Text und Bild* (Tagungsbeiträge, Veröffentlichungen der Kommission zur Herausgabe des Corpus der lateinischen Kirchenväter 30), Wien.

Sachregister

Im Text laufend verwendete Begriffe werden im Register nur mit denjenigen Stellen aufgeführt, die zu Ihrer Diskussion oder Konzeptualisierung beitragen. Dazu gehören insbesondere „Ästhetik“, „Deskription“, „Ekphrasis“, „Intermedialität“, „Intertextualität“, „Poetik“. Antike Autoren werden hier nur genannt, wenn sie über Zitate hinaus im Text erwähnt werden.

- adventus* 53, 74, 77, 106–116, 118, 127, 133,
Aemulatio 49, 58 A. 214, 89 A. 68, 91 A. 74,
98, 108, 118, 120, 122, 126,
Aitiologie, aitiologisch 131, 173, 183, 201, 238
Akustik 19, 25, 41, 59, 61, 66–67, 69, 83, 109,
112, 113 A. 129, 119–120, 135, 169, 218,
230, 232, 234, 240, 260, 261
Alarich 31–32, 77–91, 92–98, 99, 105, 118,
127, 133, 145, 261
Alpen 3–7, 53, 57, 71, 130,
Ambiguität 80–81, 82, 106, 110, 112–113, 116,
138, 140, 154, 155, 179, 195, 201, 203, 211,
216, 244, 250, 257 A. 197, 262
Anthologie 90, 113, 160
– *Anthologia Latina* 1, 58 A. 216, 113
Antiquarismus, antiquarisch 96, 193 A. 174,
218,
Anxiety of influence 91
Apologetik 174, 177, 251–252, 258 A. 218
Apuleius 39, 77, 152, 204
Ars-Natura-Diskurs 110
Artificialität 110, 113, 119, 127, 134, 145, 161,
165, 198, 237, 247, 249, 261
Archimedes 146, 183, 190–194
Ästhetik 7, 13, 25, 28, 30–31, 58, 113, 121,
123, 130, 151, 196, 222, 229, 241, 248, 257
– spätantike Ä. 1, 2, 9, 11, 53–54, 70, 85, 90,
160, 170, 200, 213
Augustinus 136, 142, 172 A. 105, 174
Augustus 50, 104–105, 108
Aulus Gellius 88
Autopsie 111 A. 120, 176, 183, 186, 208 A. 11,
212

Beglaubigung 33, 44, 108, 180, 201, 261, 263
Bekenntnis 75, 148, 150, 155
Beschreibung, s. Deskription
Betrachter 8–9, 40, 52, 54–55, 58, 61, 84,
102, 114–116, 162, 168, 169, 196–197, 198,
213, 221, 242, 249
Bild 14–15, 21, 30, 74, 80
– Bildmedium 13, 29, 52, 166, 224 A. 85
– Bildhaftigkeit 7
– Bildkultur 177
Bissula 34–35, 247–248, 250
Blumenkatalog 53, 87–88, 219, 221
Bukolik, bukolisch 97

Caesar 7, 99 A. 97, 101, 189
Calpurnius Siculus 8, 114, 196 A. 183
Cento 53, 72, 85, 94, 200, 217 A. 54, 252, 257
Cassian 136, 157, 176, 178–180, 201–203
Chamäleon 255–257
Choreographie 116, 119, 122
chresis 170–171
Christentum, christlich 72, 135–139, 140, 152,
162–175, 181, 252
– Christenverfolger 147, 154, 165, 178, 198,
200
Cicero 20–21, 142, 191–194
color 9, 35, 62 A. 227, 64–65, 179, 247, 257
Cluster 1, 96, 103, 118, 260

Daedalus 30, 122–124, 146, 156, 261
Damasus 180–181, 187
Deixis 31 A. 101, 56, 161, 163, 197, 211, 218
Deskriptem 21 A. 78, 202
Deskription 15–72
– als Makrostruktur 1, 14, 25, 46, 48, 51, 53
– als Mikrostruktur 1, 7, 25, 46, 48, 51, 53, 70,
75
– als narrativer Modus 30
Dichtungstheorie 26 A. 94, 45
Dolonie 98, 214
Donatus 46–48, 56–57, 152–153

embodiment 12, 22, 103, 250
Ekphrasis 15–17
– moderner Begriff 18, 52, 74, 196
– antikes Verständnis 15–38
Emeterius u. Chelidonius 182, 185
enargeia 19, 21–22, 27–28, 39, 61, 63
Enjambement 27, 69, 95, 109, 156, 179, 199,
232, 239

- Ennius 35, 44, 192–193
 Epigramm 1, 10, 11, 34, 77, 113, 127, 180, 185, 187, 213 A. 34, 215
 Eridanus 32, 78–98
 Erinnerungsort 53 A. 186, 185 A. 147, 190–193,
 Eulalia 197
evidentia 17, 21–25, 61, 105, 112, 159, 164
 Evozierung, evozieren 20, 28–29, 35, 48, 52–55, 59, 64–65, 68–70
 Exegese, exegetisch 13, 49, 78, 83, 85, 110, 176

 Farbe, s. *color*
 Fiktionalität 36, 136, 166, 173, 242–244
 Fluss 55, 80, 82, 93
 – Flussbeschreibung 80
 – Flusslehre 142
 Fokalisation 38–45
framing 209, 257
 Fragmentierung 9, 10 A. 21, 54 A. 193, 160–161, 189 A. 160, 200, 261
fucus 14, 172, 196, 203, 247–248, 250, 256

 Gattung 18, 28, 46, 52, 65, 68, 77, 131, 260
 – Gattungsdiskurs 1, 28
 Gemälde 136, 166, 176, 177 A. 125, 178–179, 188, 195, 199, 208–212, 247, 262
 – virtuelles G. 216, 219, 223–224, 250
 Gesellschaft 15, 75, 138, 172, 173, 221
 Gigantomachie 32, 73 A. 4, 82 A. 41, 86
 Grab, Grabmal 55, 177–180, 183–194, 215, 262
 Gregorius Proculus 207 A. 11, 208, 211–213, 258

 Hagiographie, hagiographisch 150, 192, 229 A. 104
 Haptik 21, 30, 62, 119–120, 135, 151, 164–165, 169, 200, 215, 232, 240, 244, 261
 Hermeneutik, hermeneutisch 10 A. 21, 12, 29, 70, 176, 213, 251, 254, 259, 261
 Hippolytus
 – myth. Heros 172, 200
 – Märtyrer 90, 166, 180–181, 183, 188, 200
 Homer 34–36, 39, 50, 64, 93, 98, 124–125, 145–146, 172, 207
 Honorius 32, 73, 78, 92 A. 75, 93, 95, 98, 107, 116, 118, 171

 Horaz 46, 137, 164, 190
 Hymnus 138

ignara virgo 107–116
 Ikonographie 83 A. 46, 118, 167, 177, 224–225, 229, 231
 Illusion 32, 36, 54 A. 194, 55 A. 199, 134
 – Illusionserzeugung 54, 76, 81, 83, 135, 228
 – Illusionsdurchbrechung 52, 54, 109, 126, 201, 249
 Immersion 13, 24, 30, 35, 37, 54 A. 194, 55, 115, 126–127, 135, 159, 161, 196, 202, 262
 Intermedialität 14
 – konzeptuelle l. 13, 63, 166
intermedial gap 211
 Intertextualität 5, 10, 14, 43 A. 147, 53, 75, 176, 261
 Intratextualität 72, 99
 Inschrift 30, 111, 180–181, 185, 187, 192, 200

jeweled style 9

 Kanon, Kanonisierung 1, 3 A. 5, 26, 41, 125, 173, 237
 Katabasis 35, 108, 231, 252–253, 255–257
 Katalog 44, 57, 83, 85–86, 88, 91, 95, 99, 106, 109, 159–160, 167, 200, 208, 214–215, 218–220, 228, 230, 240, 257
 Kleindichtung 39 A. 132, 73, 110, 113,
 Kommentar 17 A. 57, 50, 56, 70, 77, 139, 152
 Kommunikation 19, 38, 41, 113–114, 127, 136, 174, 176, 211, 235, 254
 – Literarische K. 70–71, 132, 203, 248, 256
 Kontrastimitation 238
 Körperlosigkeit 172, 228, 232, 235
 Krankheit 138, 158, 162–163, 165–166
 Kult 165, 172–173, 175, 176, 184, 187–189, 193, 194, 197, 201, 252
 Kunst 9, 10, 16, 28, 30, 36, 71, 85, 109, 111, 132, 167, 171, 173–174, 196, 230 A. 108, 256, 259
 – Künstlerfigur 30, 81, 110, 122–124, 146, 172, 221,

 Labyrinth 119, 122–124, 156, 225
 Laurentius 138
leptologia 9, 120, 200
 Lesen 31, 62, 92–98
 – Modellleser 94
 – Lesegewohnheiten 62 A. 228

- Leserlenkung 213
- Lesemetaphorik 31, 51, 90–91, 200
- Lexikalisierung 12, 67, 169
- Liminalität, liminal 36, 129, 179, 255
- Liste, s. Katalog
- Livius 96
- Lukrez 33, 96–97, 129 A. 162
- lusus*
 - poetisches Konzept 154 A. 63, 172, 204, 253
 - *lusus Troiae*. s. Trojaspiele
- Macrobius 47 A. 161, 88–89, 136, 154 A. 64,
- Markierung 52, 56, 81, 83, 88, 94, 103, 108, 126, 134, 142, 147, 150, 154, 158, 162, 194, 196, 202, 216, 222, 247, 261
- Martyrium
 - Martyrium (Bau) 188
 - Martyriumsdarstellung 183
 - Märtyrerkult 136, 176, 193
 - Märtyrerliteratur 148
- Materialität 18, 30, 56, 63, 81, 134, 223, 232, 236, 240, 242
- memoria* 30, 185, 186, 190, 212, 217, 229, 234, 237–238, 262
- Metadeskription 28
- Metadiegeese 165, 180, 204, 234–235
- Metalepse, metaleptisch 38, 85, 147, 222, 260
- Metapoetik 2, 14, 31, 71
- Metapher 9, 12, 20, 26, 30, 47, 57, 61 A. 224, 63, 65–68, 85, 88, 94, 98, 155, 200 A. 196, 219, 241,
- Metonymie 96, 186, 196, 228
- Mimus 154
- Miniaturisierung 83, 100, 150
- Mise-en-abyme 51, 77, 81, 83, 122, 228, 242, 250
- Mise-en-cadre 51, 52 A. 181, 151, 186
- Monument 10, 91, 190
- Mosella* 1, 54–55, 242–245, 248
- Myrons Kuh 10, 113, 213
- Narratem 91, 149, 191, 202, 225, 252
- Narration 6, 14, 17, 46
- Narrativisierung 3, 14, 45, 47, 147–150, 155, 175, 183, 202, 204, 253
- Nebel 234, 248, 254 A. 206, 256
- Nekropole 185–187, 192
- obscuritas 58
- Olfaktorik 68, 144, 175, 260
- Optatian 62 A. 328, 63, 94, 125 A. 156
- Oszillation 15, 28, 29–31, 33, 34, 59, 71, 77, 81, 87, 90, 98, 101, 106, 113, 116, 121, 126, 135, 137, 139, 147, 152, 166, 201, 205, 223, 241, 260
- Ovid 28, 30, 36, 58, 61, 75, 83–91, 105, 122–123, 126, 145, 183, 190, 208–209, 214, 218, 237, 241, 259, 262
- Panegyrik 1, 3, 5, 8, 31–32, 40, 44, 51, 53, 72, 73, 76, 78, 83, 92, 95, 96, 98–99, 104, 113, 117, 127, 133, 260
- Paratext, paratextuell 29, 34 A. 113, 133, 208–210, 256 A. 213, 261
- Paulinus v. Nola 196 A. 184
- Performativität, performativ 22, 32, 62, 126, 156–157, 173, 177, 178, 200, 242, 246
- Platon 141–142
- Poetik 2, 11, 28, 36, 75, 89, 116, 127, 130, 166, 177, 206, 208, 221, 238, 242, 250, 254, 256, 259
- Polemik 170–171, 174.
- Pollentia 3, 99
- Postmoderne, postmodern 72 A. 270, 85 A. 51, 253
- praefatio* 34, 133, 137, 145–146, 209–216, 253
- Progymnasmata* 17–18, 27, 46, 57, 111 A. 119, 259
- Phaeton 78–85, 91, 105, 118, 127
- phantasia* 24 A. 88
- Philo 146
- qualitas* 141–142
- Quintilian 22–27, 61, 65, 109
- Rahmentheorie 46 A. 157, 52
- Raum 56, 186
 - Literarischer R. 85, 127, 206, 260
 - Räumlichkeit 56–57, 81–82, 109, 159
- Redundanz 43, 84–85, 220, 228
- Reflexion 2, 8, 15, 29, 32, 39, 60, 85, 127, 140, 147, 190, 221, 241, 243, 250, 262
- Repräsentation 2, 13, 16, 18, 31, 52, 55, 58, 71, 81, 116, 136, 195, 202, 250
- retexere* 145–147
- Rezeption
 - Rezeptionsakt 212, 222
 - Rezeptionsästhetik 15, 23, 63, 70,
 - Rezeptionshaltung 45, 107, 110, 244

- Rhetorica ad Herennium* 19–20, 25
 Rom
 – Romreise d. Prudenz
 – Romidee
 Romanus 167, 175
rumpere 67, 128–133, 261
- Sänger 41, 43
 Säulensarkophag 230
 Schildbeschreibung 50, 108, 214 A. 43
 Schreiben 56, 156, 178–179, 204,
 – Schreibmetaphorik 156 A. 69, 178, 197
 Schweigen 130 A. 165, 234 A. 124
self-fashioning 34 A. 113
 Sensorische Dichte 68–70, 75, 106, 112, 119,
 129, 197–201, 254
 Servius 46–50, 93, 152, 255, 259
 Selbstreferentialität, selbstreferentiell
 Silius Italicus 4, 42, 43, 130, 190, 192, 230
 Skulptur 10, 77, 110
 Spiegelung 55, 58 A. 214, 122, 130, 141, 242,
 244,
 Spolien 5, 10, 85, 90, 91
 Statius 42–43, 68–70, 113, 128, 170, 190,
 206–207, 230
 Stilicho 73, 74, 93, 95, 98, 101, 124–125, 132,
 160
 Stille 67, 128–129, 131 A. 165, 232
storyworld 1, 29–33, 147, 200, 224, 259
 Substanzlosigkeit, substanzlos 228 A. 100,
 240, 242, 245, 250, 254
 Subjektivität 143, 168, 194,
 Symmachus 96, 138, 171, 174, 175, 248, 255–
 256
 Synästhesie, synästhetisch 12, 59, 61–70, 260
 Synkrisis 95, 98, 124, 125,
 Syrakus 191–193, 262
- taktil 7, 26, 29, 34, 59, 61, 67, 83, 102, 106,
 112, 128, 144, 198, 228, 235–236, 244,
 246
 Täuschung 33, 36, 115, 125, 153–154, 162,
 241–243, 257
 Tertullian 174–175
 Textualität 15, 71, 77, 79, 81, 90, 98, 133, 135,
 136, 175, 203, 205, 250, 260
- Topographie 31, 42, 84 A. 49, 86, 87, 92–98,
 118, 130, 145, 187, 190, 201 A. 199, 217,
 218, 238, 261, 262
 Tradition
 – Christliche T. 141, 150
 – Literarische T. 1, 10, 27, 31, 53, 67, 72, 98,
 107, 118, 135–137, 147, 213, 216, 248, 258
 Transgression 2, 29–33, 75, 79, 81–82, 126–
 133, 139, 147, 150, 194, 203, 260, 262
 Transmedialität, transmedial 14 A. 42, 46 A.
 157, 224 A. 85
 Traum 31–37, 262
 – Traumtor 35, 252–255, 258
 Trier 71, 207, 208, 210, 212, 262
 Trojaspiele 77, 116–118, 126
- Übersteigerung 241–249
 Unterwelt 36, 128, 208, 217, 219, 231, 238,
 252–258
- Valens 102–103
 Valerianus (Bischof) 185, 189, 194,
 Valerius Flaccus 129, 131–132, 230, 257
 Verdichtung 7, 68, 120–121, 123–124, 150
 Vergil 27, 29, 35–36, 46, 50, 53, 79, 95, 104–
 105, 108, 116–118, 122, 124, 146, 160 A.
 76, 173, 190, 208, 212–213, 216, 221–222,
 233 A. 123, 234, 237, 248, 251–252, 255
 Versbau 7, 26, 32, 69, 103, 109, 121, 126, 144,
 156, 159, 179, 199, 201, 218, 225, 237, 241
vibrare 30, 223, 225–226, 230–231, 241,
 250, 262
 Visualität 127, 204, 260
- Wahrnehmung 1, 7–8, 18–29
 – Wahrnehmungsevozierung 7–8, 15, 139,
 159, 196, 199, 240
 – Wahrnehmungsdispositiv 8, 116
 Webemetaphorik 93, 145, 116, 119, 121, 155
 Weltdeutung 141
 Widmungsbrief 207–216
worldmaking 1, 2, 14, 52 A. 184, 81, 86, 136,
 262
- Zoilos 133 A. 178, 210–211, 248

Stellenregister

Aischylos

- *sept.*
 - 4,7,3 193 A. 174
- 103 65–66
 - 17,9,2 186 A. 150

Ammianus Marcellinus

- 16,10,6–8 110 A. 115
- 28,4,14 164

Apollonios Rhodios

- 1,721–767 60

Apuleius

- *met.*
 - 2,5,1 200 A. 194
 - 4,27,27 204 A. 210
 - 4,32,5 213 A. 37
 - 9,34,2 213 A. 37
 - 11,22,30 152 A. 56

Aphthonios

- *progymn.*
 - p. 37 57 A. 208

Aristoteles

- *an.*
 - 3,1,425a 64 A. 243
- *rhet.*
 - 1407b 64 A. 245
 - 1410b 19 A. 73
 - 1411b 19 A. 67

Aristophanes

- *Ach.*
 - 138 63 A. 237
- *Thesm.*
 - 168–170 63 A. 237

Augustinus

- *civ.*
 - 7,18 174 A. 119
- *conf.*
 - 54 112 A. 121

Aulus Gellius

- *pr.* 4–10 88
- *pr.* 6 88 A. 65

Ausonius

- *XVII* ed. Green
 - 2,7–10 34 A. 112
 - 4,5–6 35 A. 116
- *Biss.*
 - 5 35
 - 5,6 257 A. 214
- *cent. nupt.*
 - *epist.* 10–21 252 A. 190
 - *pr.* 8 208
 - *pr.* 24–28 200 A. 196
 - 9 237 A. 138
 - 11 237 A. 138
- *Cup.*
 - *pr.* 1 30, 208 A. 11, 248 A. 173
 - *pr.* 1–2 212
 - *pr.* 1–3 208 A. 13
 - *pr.* 1–9 209
 - *pr.* 2 30
 - *pr.* 3 211, 247
 - *pr.* 3–4 212
 - *pr.* 5–6 239
 - *pr.* 6 213
 - *pr.* 6–7 29, 208, 237
 - *pr.* 7 213, 242
 - *pr.* 7–8 212
 - *pr.* 8 208
 - *pr.* 10 208
 - 1 29, 248
 - 1–7 216
 - 2 208
 - 4 229 A. 103
 - 5 258 A. 218
 - 8 248 A. 173
 - 8–12 218 A. 63
 - 13–15 219
 - 14 251 A. 187, 254 A. 208
 - 15 226, 228
 - 16–27 226
 - 16–44 208
 - 16 29
 - 22–23 220 A. 69
 - 28 257 A. 214

- 28–29 220 A. 72, 223
- 29 220, 223, 257
- 30–32 224
- 30–34 224
- 33–34 225
- 34 225
- 35 29
- 37–38 237
- 37–39 229
- 39 229
- 40 238
- 40–42 230
- 46 31, 232
- 46–47 232
- 47 232
- 48 234
- 48–51 233
- 51–54 235
- 52 29, 257
- 54–55 251
- 55 236
- 56 238
- 56–58 237
- 58 238
- 59 238, 245
- 59–62 238
- 62–63 239
- 63–64 239
- 65 209
- 65–74 240
- 68 242
- 72–73 241
- 75 213 A. 34
- 75–78 241
- 77 245
- 79–87 245
- 79–92 209
- 88–92 246
- 91 246
- 93–98 249
- 99 254
- 99–103 251
- 103 209, 248
- *ecl.*
- *pr.* 11 237 A. 138
- *epigr.*
- 29,1–4 145 A. 37
- 69 213 A. 34
- *epist.*
- 12,12–15 255

- 12,50–53 256 A. 212
- *epit.*
- 14,4 237 A. 138
- 18 215
- *ephem.*
- 1,13–16 231 A. 112
- *gen.*
- 26 237 A. 138
- *gryph. pr.*
- 23–27 248 A. 176
- *Mos.*
- 18–19 212 A. 34
- 128–130 58
- 206–207 242 A. 156
- 208–219 244
- 217–218 244
- 220–239 243
- 239–240 55
- 298–304 146
- 376 237 A. 138
- *Par.*
- 4,19–22 146 A. 42
- *per.*
- *pr.* 16–20 146 A. 42
- *prof.*
- 15,5–8 42
- 22,8 237 A. 138
- 23,13 237 A. 138
- *protr.*
- *pr.* 9–12 257 A. 216
- 56–57 237

Caesar

- *civ.*
- 3,91 99 A. 97

Calpurnius Siculus

- 7,47–53 114 A. 131

Catull

- 64,60–62 222
- 64,57 225 A. 87
- 64,87–90 62 A. 227
- 64,284 90, 144
- 66,5–6 231

Cicero

- *Ac.*
- 1,4,26 141 A. 25
- 1,7,25 141 A. 25

- *Mil.*
 - 54 21
- *nat. deor.*
 - 2,37,94 141 A. 25
 - 2,146 120 A. 140
- *orat.*
 - 3,161,2 61 A. 224
- *orat. fr.*
 - A 6.1 25 A. 89
- *part.*
 - 20,5–10 20
 - 123,7 26 A. 93
- *rep.*
 - 6,10,1–14 34 A. 110
- *Sest.*
 - 21 192
- *Tusc.*
 - 5,17 193
 - 5,44 183–184, 191

Claudian

- *III cons. Hon.*
 - 123–125 84 A. 49
 - 125 80 A. 34
 - 130–133 92 A. 76
 - 138–141 109 A. 113
- *IV cons. Hon.*
 - 16–17 92
 - 584–605 52 A. 179
- *VI cons. Hon.*
 - *pr.* 21–24 32
 - *pr.* 3–10 33
 - 31–33 129 A. 162
 - 44–52 78 A. 29
 - 51–52 121 A. 146
 - 123 31
 - 127–145 78
 - 137–142 92
 - 155 78
 - 156 92
 - 159–177 51 A. 179
 - 159–192 118
 - 160–161 79
 - 160–164 78–79
 - 162–163 80
 - 164 80
 - 165–177 76, 78, 79
 - 165 81
 - 166 78
 - 168–169 81

- 171 82
- 172 83
- 175–176 81–82
- 176 83
- 178–179 84
- 178–192 82–83
- 178 82
- 185–186 32
- 186–187 84
- 191–192 84
- 193–197 94
- 194 96
- 198–200 97
- 317–318 94
- 441–493 98
- 523–559 106
- 560–563 106
- 560–577 53, 74
- 564–577 77, 106–107
- 564 107
- 565 108, 115
- 573–574 113
- 574–577 115
- 575–577 115
- 616–617 97 A. 92
- 617 129 A. 162
- 618–625 119
- 621–639 51 A. 179, 74, 77, 116
- 622–625 121
- 623 120
- 625–627 119
- 625 119
- 635 122 A. 149
- 640–660 117
- *Get.*
 - 1–11 132
 - 1–19 131
 - 11–14 132 A. 174
 - 210–212 92
 - 319–323 3
 - 329–348 4
 - 348–363 6
 - 356–358 8, 40, 113
 - 366–367 5
 - 370–371 6
 - 581–589 77
 - 584 101
 - 589 99
 - 594–597 101 A. 102
 - 596 99 A. 97

- 604–615 77, 102
- *Gild.*
- 325 146 A. 42
- *min.*
- 17,9–10 112
- 17,11–12 111
- 17,13–18 111
- 17,19–20 111
- 17,21–22 112 A. 125
- 19,3 73 A. 1
- 22,20 73 A. 1
- 27,41 66 A. 256
- *Prob.*
- 253–256 95 A. 84
- *rapt.*
- 1 *pr.* 1–12 131
- 1,3 91, 130
- 1,245–273 51 A. 179, 77
- 1,254 81 A. 37
- 1,255–265 60
- 1,257 168 A. 93
- 2 *pr.* 1 130 A. 164
- 2,40–55 51 A. 179
- 2,46–47 83 A. 48
- 2,128–141 51 A. 179, 87
- 2,220–225 115
- 3,157–158 94
- 2,329–334 128
- 2,333–334 130
- 2,329 66 A. 256, 128
- 3,154–158 146 A. 39
- 3,332–356 51 A. 179
- 3,334–352 86
- 3,337–338 86 A. 58
- *Ruf.*
- 1,127–128 228 A. 99
- *Stil.*
- 1,97–106 124
- 1,259–263 160
- 2,126–128 44
- 2,166–171 40
- 2,168–169 44
- 2,170 42
- 2,171 42

Damasus

- *epigr.* 35 ed. Ferrua 180–181

Dionysios v. Hal.

- *Lys.*
- 7 24 A. 87
- 7,1 112 A. 123

Demetrios

- *eloc.*
- 165 17 A. 54

Donatus

- *Aen.*
- 1,170 57
- 4,195 48
- *vit. Don.*
- 36 190
- *Ter. An.*
- 228,2 152

Ennius

- *Ann.*
- 1,1–13 35
- 1,21 3 A. 5
- *fr.*
- 44 193

Eusebios

- *Hist. Eccl.*
- 5,1,35 140 A. 23

Homer

- *Il.*
- 18,470–612 108, 110
- 18,478–608 60 A. 223
- 23,114–123 86 A. 56
- *Od.*
- 1,170 113 A. 129
- 19,559–567 254

Horaz

- *ars*
- 14–23 26 A. 94
- 14–19 74 A. 5
- 15–16 46
- 348–350 120 A. 140
- *carm.*
- 3,30,6 190
- *carm. saec.*
- 35 231
- *sat.*
- 1,2,83 248 A. 172

- 2,2 158 A. 72
- 2,7,55 164

Iuvenal

- 1,60–62 164

Kallimachos

- *ait. fr.* 2 35

Lucan

- 1,574 231 A. 113
- 3,440–445 86 A. 56
- 5,183 231 A. 113
- 5,446 223 A. 84
- 6,728–729 129
- 7,13 231 A. 113
- 8,708–711 190
- 9,982–986 189 A. 162

Lukrez

- 1,298–301 198 A. 189
- 4,572–576 96
- 4,580–581 97
- 4,580–589 129 A. 162
- 4,583 129 A. 162
- 4,586–589 97
- 4,593–594 129 A. 162

Macrobius

- *sat.*
- 1,1,1 47 A. 161
- 1,1,5–6 89
- 2,1,10–11 154 A. 64
- 3,9,8 169 A. 96
- *somn.*
- 1,37 208 A. 13

Martial

- *epigr.*
- 11,48 190 A. 166
- 11,50 190 A. 166

Nikolaos

- *progymn.*
- 69 ed. Felten 111 A. 119

Orosius

- *Hist.*
- 3 *pr.* 2 152 A. 57

Ovid

- *ars*
- 2,19–98 124
- 2,24 122 A. 148
- *fast.*
- 3,471–476 60 A. 222
- 4,3 131 A. 170
- *her.*
- 18,61–62 231
- 19,201 60 A. 222
- *med.*
- 73–74 247 A. 172
- *met.*
- 1,208 129
- 1,384–385 129
- 1,747–2,400 83
- 2,1–18 78 A. 29
- 4,54 145 A. 38
- 4,433 217 A. 57
- 5,79–84 104
- 5,332–571 103 A. 106
- 6,1–145 145 A. 39
- 6,53–128 60
- 6,66 123 A. 152
- 7,184 67 A. 259
- 8,159–168 122
- 8,362–364 236
- 8,788 161 A. 81
- 10,40–49 130 A. 164
- 10,53–54 130 A. 164
- 10,53 67 A. 259
- 10,86–105 86 A. 56
- 10,252 109
- *trist.*
- 3,3,73–76 190

Passio Perpetuae et Felicitatis

- 6,2–4 148 A. 49

Paulinus v. Nola

- *carm.*
- 18,31–32 196 A. 184

Petron

- 118,3,1 223 A. 84

Platon

- *Symp.*
- 215–221 158 A. 72

- *Theaet.*
- 182a3–b5 141

Plautus

- *Men.*
- 143 256
- *Most.*
- 15 154 A. 62
- 275 247 A. 172

Plinius maior

- *nat.*
- 11,145,4–146,1 100 A. 99
- 36,177,9 142–143

Plinius min.

- *epist.*
- 3,7,8 190 A. 166
- 7,9,8 26

Prudenz

- *cath.*
- 1,85–92 36 A 125
- 3,81–86 193 A. 175
- 6,29–40 36–37
- 10,13–16 147 A. 46
- *c. Symm.*
- 1,289 192 A. 170
- 1,501 170 A. 103
- 2,19 174
- 2,39–48 171
- 2,45–46 36
- 2,54–58 172
- *epil.*
- 29 183 A. 144
- *perist.*
- 1,1–3 182
- 1,73–81 181
- 1,86 182
- 1,93 147
- 2,33–36 144
- 2,36 154
- 2,85–108 138
- 2,141–312 138
- 2,145–156 158
- 2,146 159
- 2,147–148 159
- 2,152 161
- 2,229–230 162
- 2,232 162

- 2,237–248 162
- 2,237 164
- 2,239 67
- 2,263–264 165
- 2,288 141
- 2,313–324 153
- 2,315 154
- 2,319 155
- 2,329–332 66 A. 256
- 2,331–332 150
- 2,333–348 130, 149
- 2,336 151
- 2,385–392 139–140
- 2,413–484 138
- 2,483–485 170
- 2,485–488 156
- 2,537 137 A. 10
- 2,581–584 157
- 3,136–140 197
- 4,193–196 157 A. 71
- 5,17–20 154
- 5,232 151 A. 52
- 6,145 137 A. 10
- 9,1–4 176 A. 122
- 9,5–6 203
- 9,9–12 202
- 9,18 204
- 9,19 30
- 9,19–22 180
- 9,69–81 179
- 9,73 179
- 9,79–84 203
- 9,83–88 156 A. 68
- 9,89–94 178
- 10,1–4 145 A. 36
- 10,166–305 167
- 10,266–270 167
- 10,271–285 167–168
- 10,271 167
- 10,903 151 A.52
- 10,1116–1120 182
- 11,1–2 192
- 11,3–4 194
- 11,6 185
- 11,7–8 185
- 11,9–10 185
- 11,15–16 185
- 11,1–19 183
- 11,17–18 192
- 11,17–19 180

- 11,17–21 186
- 11,17 192
- 11,18 196
- 11,25–122 30
- 11,45–46 198
- 11,50 198
- 11,55–58 198
- 11,85–88 200 A. 197
- 11,123 195
- 11,123–124 55
- 11,123–134 194–195
- 11,124 203
- 11,125 196
- 11,127 196
- 11,128 197
- 11,129 196
- 11,130 196
- 11,135–140 90 A. 70
- 11,135–144 199
- 11,137–140 200
- 11,140 31
- 11,147–148 200
- 11,153–176 30
- 11,171–173 188
- 11,183–188 188
- 11,199–210 188 A. 157
- 11,215–216 189
- 11,231–232 189
- 11,231–246 194
- *praef.*
- 13–15 137
- 16–18 137
- 18 142
- 19–21 137
- 24 137

Ps-Demetrios

- *eloc.*
- 217 112 A. 123

Ps.-Hermogenes

- *progymn.*
- 10,25 19

Ps.-Longin

- *subl.*
- 1,4 39
- 15 24 A. 88
- 15,2 64 A. 246

Ps.-Vergil

- *cul.*
- 123–156 86 A. 56

Quintilian

- 4,2,64 22 A. 81
- 4,3,14 47 A. 163
- 6,2,32 22 A. 81
- 8,3,61,3 21–22
- 8,3,62,5 22
- 8,3,64,1–65,1 23
- 8,3,66 24
- 8,3,69,5 25
- 8,3,70,1 25
- 8,3,71,2 24
- 8,3,84,1 26
- 8,4,1,1 23 A. 85
- 11,2,21–22 24 A. 88

Rhetorica ad Herennium

- 4,39,51 19
- 4,51 19–20 A. 74

Scholia

- Schol. *Eur. Hek.*
- 174, 28 Schwarz-Schol. *Hom. Od.*
- 1,58, 35,62 Ludwig

Seneca

- *epist.*
- 84,3 88
- 104,15,7 123
- *Med.*
- 849–851 227 A. 95

Servius

- *Aen.*
- 1,147 50
- 1,474 214 A. 44
- 2,3 93
- 6,893 253 A. 202
- 8,672 50 A. 175
- 10,270 49
- 10,653 47
- 11,302 152 A. 58

Sidonius Apollinaris

- *carm.*
- 9,274–276 73 A. 1

- *epist.*
- 2,9,4 137 A. 16

Silius Italicus

- 2,426 214 A. 43
- 2,664 223 A. 84
- 3,477–556 4
- 3,496 5
- 5,9–14 130
- 7,350 67 A. 259
- 11,440–482 43
- 11,443 43
- 12,547–550 95 A. 83
- 13,200 231 A. 113
- 14,479 231 A. 113
- 14,565–566 223 A. 84
- 14,676–683 192
- 17,447 231 A. 113

Statius

- *silv.*
- 4,3,27–35 69
- 4,4,51–55 190
- 4,7,55–56 96
- 5,3,26–28 207
- 5,3,36 169 A. 98
- 5,3,288–290 207
- *Theb.*
- 1,9 42
- 1,330 169 A. 98
- 1,368 67
- 2,128 231 A. 113
- 4,545 238
- 4,494 231 A. 113
- 6,90–113 86 A. 56
- 6,283 215 A. 43
- 6,578–579 223 A. 84
- 8,315 231
- 9,895–899 234 A. 125
- 10,828 231
- 12,719 238
- 12,730–753 238

Sueton

- *Aug.*
- 40,5 164 A. 89

Symmachus

- *epist.*
- 1,14,4 248 A. 177

- 4,18,5 96 A. 88
- 9,13 96 A. 88

Tacitus

- *ann.*
- 2,29 66 A. 255

Tertullian

- *idol.*
- 8,3 174–175
- *pall.*
- 4,10 163 A. 85

Tibull

- 1,8,11 247 A. 172
- 4,1,129 67 A. 259

Theon

- *progymn.*
- 118,7 18
- 119,29 19

Valerius Flaccus

- 1,3–4 132
- 1,140 214 A. 43
- 2,288 67 A. 259
- 3,509 129
- 5,649–650 129

Vergil

- *Aen.*
- 1,8 217
- 1,8–11 108
- 1,316 231 A. 113
- 1,430 231 A. 113
- 1,441–497 50
- 1,453 108
- 1,456 214
- 1,464 213
- 1,474–478 214
- 1,475 214
- 1,480 216 A. 46
- 1,487 216 A. 46
- 1,494–495 133
- 1,498 231 A. 113
- 1,530 161 A. 81
- 2,1–9 233
- 2,3 93
- 2,8–9 235
- 2,57 239 A. 145

- 2,204–206 235
- 2,262 27
- 2,272 215 A. 50
- 2,416 50
- 2,418–419 50
- 3,29–30 26, 169 A. 95
- 3,631–632 27
- 4,14 93 A. 79
- 4,174–190 48
- 4,390–391 237
- 4,412 237
- 5,545–603 116, 118
- 5,575–578 119
- 5,579 119
- 5,583–587 120
- 5,588–590 122 A. 147
- 5,588–591 124
- 5,593 120
- 5,809 215 A. 49
- 5,839 232 A. 119
- 6,9–33 124
- 6,14–33 221
- 6,34 222
- 6,27 152 A. 54
- 6,179–182 86 A. 56
- 6,251 231
- 6,270 217
- 6,327 217 A. 57
- 6,448–449 227 A. 97
- 6,450–654 231 A. 114
- 6,451 217 A. 55, 231
- 6,454 234 A. 126
- 6,591 110 A. 117
- 6,693–698 253
- 6,887 217
- 6,888–889 108
- 6,898 206
- 7,44–45 131 A. 170
- 7,518 26
- 7,563 161 A. 81
- 7,778–780 173 A. 113
- 8,433 214 A. 43
- 8,446 110 A. 117
- 8,617–618 108
- 8,625–731 110
- 8,625 50
- 8,682 214 A. 43
- 9,411–412 232 A. 119
- 10,63–64 129
- 10,260–277 49
- 10,640 228 A. 99
- 11,81 239 A. 145
- 11,669 100
- 12,61–63 248 A. 174
- 12,67–69 248
- 12,253–256 236
- 12,335 169 A. 97
- 12,940–952 103
- *ecl.*
 - 2,49–50 90
 - 4,1 131 A. 170
 - 4,371–372 79 A. 32
 - 8,59 227
- *georg.*
 - 2,10–19 86 A. 56
 - 2,50 131
 - 3,12–15 95–96
 - 3,34 104
 - 4,468 169 A. 97